Philip Hale

La

Revue Musicale

Revue d'Histoire et de Critique

La

Revue Musicale

Revue d'Histoire et de Critique

Publication mensuelle

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique



Pierre AUBRY, Jules COMBARIEU,

Maurice EMMANUEL, Louis LALOY, Romain ROLLAND

Fondateurs



TABLE DES MATIÈRES

DE LA

DEUXIÈME ANNÉE



PARIS

H. WELTER, ÉDITEUR

RUE BERNARD-PALISSY, 4

TABLE ALPHABÉTIQUE

TABLE MÉTHODIQUE

I

MUSIQUE DE L'ANTIQUITÉ

II

MUSIQUE BYZANTINE

III

MOYEN AGE

IV

RENAISSANCE

V

XVIIe ET XVIIIe SIÈCLE

VI

XIXe SIÈCLE

VII

ENSEIGNEMENT ET THÉORIE

VIII

NOTES ET VARIÉTÉS

IX

TEXTES MUSICAUX

REVUE
D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES

N° 1 Janvier. 1902

La joie dans la musique de Beethoven à propos de l'exécution récente des neuf symphonies.

Les amis de la musique, ceux qui voient en elle non un divertissement passager, un jeu de la sensibilité et de l'imagination, mais une matière à pensée, se réjouissent du redoublement d'attention que paraît exciter depuis peu le plus méditatif des musiciens, Beethoven. La *Revue Blanche*, publie en volume la traduction d'une belle étude de Wagner sur son grand prédécesseur (1). Un orchestre, justement réputé pour sa puissance et sa finesse d'exécution, vient d'épuiser la liste chronologique de ses Symphonies (2). Beethoven cesse d'être la proie des spécialistes et la victime des techniciens pour s'adresser enfin au grand public. On l'aborde, on le discute, on le commente, on réfléchit avec lui et sur lui. On ne peut qu'applaudir ce zèle.

Toutefois, il ne paraît pas qu'une exécution récente de la neuvième Symphonie, — la Symphonie avec chœurs — ait été heureusement inspirée en s'attachant à l'hypothèse, toute gratuite et vraiment superficielle, par laquelle un commentateur de Beethoven prétend retrouver l'intention, jusque-là méconnue, du maître. M. Wilder nous apprend — pourquoi? comment? je lui laisse l'information sur la conscience — que l'hymne à la joie, empruntée à Schiller, est au fond un hymne à la liberté. Je ne comprends guère cette préférence. Schiller avait écrit *joie*, Beethoven maintient le mot; M. Wilder prend sur lui d'y voir une équivoque de langage, et il rétablit *liberté*. Les raisons du remaniement m'échappent complètement; serait-ce que le sentiment de la liberté est plus noble que la joie? Mais je ne puis oublier que la joie, sous tous ses aspects, dans toutes ses nuances, a inspiré l'auteur des Symphonies, qui ne pouvait mieux couronner son œuvre qu'en exaltant le sentiment dont il avait tiré un si beau parti. M. Wilder, il est vrai, s'explique. Beethoven est un libéral, c'est même un révolutionnaire; sa composition porte l'empreinte visible des passions ou, si l'on veut, des nobles préoccupations qui l'agitent. La liberté est méconnue; c'est à elle qu'il pense, avec une légère restriction mentale pourtant; c'est elle qu'il chante et qu'il exalte.

(1) *Beethoven*, par Richard Wagner, traduction Lasvigne (Bibliothèque de la *Revue Blanche*).

(2) L'orchestre des concerts Lamoureux, dont on ne saurait assez louer le zèle. De plus, le quatuor Geloso a donné tout récemment avec beaucoup d'éclat le quatuor en *ut* dièze mineur; le quatuor P. Séchiari vient d'exécuter à la salle Érard, le q. n° 6 en *si* bémol. Et n'oublions pas la *Schola Cantorum* avec son exécution parfaite des sonates et des quatuors.

Aussi convient-il apparemment de précipiter la mesure, d'accélérer le mouvement, comme il sied à une marche guerrière, à une sorte de Marseillaise germanique présentant un entraînant appel à l'affranchissement et à la fraternité des peuples. Voit-on le contre-sens ? Devine-t-on l'altération produite dans une œuvre qui reflète une profonde sérénité d'âme? Ce choral discret, ému, qui s'épanouit lentement comme la fleur divinement douce et candide de la mélodie humaine (1), devient un chant haletant, saccadé, sans grâce, sans noblesse, une course vertigineuse à la liberté. Et l'effet produit n'est ni le recueillement, ni l'enthousiasme, mais l'agitation purement physique qu'une marche brillante et, comme on dit, enlevée, pourrait aussi bien nous donner... Restituons-lui bien vite le sens de haute allégresse dans lequel il convient de l'entendre, et rendons-lui la noblesse et la sérénité perdues !

Cette restitution est d'autant plus nécessaire que toute l'œuvre de Beethoven est orientée dans ce sens. Si elle dédaigne la gaieté, le jeu superficiel des formes, elle comprend, elle fait comprendre ce qu'il y a de profond dans la joie; elle l'exprime et l'épuise ; elle la suit depuis ses origines imaginatives et sensibles jusqu'en son épanouissement spirituel, depuis le moment où elle est une attitude calme et riante de l'âme, jusqu'à l'instant suprême où elle devient enthousiasme, jubilation, lyrisme intérieur. Ce point est hors de doute. Mais mettons les choses au pis ; donnons gain de cause à M. Wilder. Même en chantant la liberté, Beethoven l'eût entendu tout autrement. L'esprit germanique, qui est en lui, ne conçoit pas cette liberté à la française; la vraie liberté correspond ici au plus haut degré d'autonomie ou d'indépendance intérieure. Pénétré de spinozisme plus encore que des tendances politiques et humanitaires de son siècle, Beethoven eût vu dans cette liberté l'affranchissement des passions, et son chant eût été sensiblement le même, car il eût célébré la fin de l'esclavage intérieur et l'initiation à la vraie vie, la vie de l'esprit; si bien qu'il eût encore retrouvé la joie de l'âme confinant, à ces hauteurs, à la liberté essentielle qu'elle consacre et glorifie.

Mais, d'ailleurs, où prend-on que Beethoven fait ordinairement état des émotions qui déterminent ses prédilections politiques ou qui inspirent son action ? Il semble qu'il y ait en lui une solution de continuité entre la pratique et la pensée. Il a pu ressentir l'amour, par exemple, le patriotisme ; mais, en lui, ces sentiments ne se prolongent pas en mélodie. Ils restent dans le cercle restreint des préférences ou des répulsions pratiques; ou s'ils se survivent en quelque manière dans sa pensée, c'est au prix d'une transformation complète où ils ont perdu leur caractère égoïste pour revêtir une forme anonyme et universelle; si bien que ce n'est pas une autobiographie qu'il faut y chercher, mais comme le symbole éternel de l'esprit de l'homme, et l'écho infiniment discret de la plainte ou de la joie humaines. Pour comprendre la musique de Beethoven, ne remontons pas à ses origines individuelles, puisque cette musique est justement un effort pour rompre toute attache à la vulgarité de ces origines.

En nul musicien peut-être, et en nul artiste, on ne vit pareille disproportion entre le tempérament et le génie, les brusqueries du caractère et la sérénité inaltérable de l'inspiration. Les formes agiles que l'imagination souriante de Haydn fait surgir de toutes parts dans l'âme, expriment sa nature, comme le *cantabile* sentimental de Mozart traduit la grâce et la finesse de l'esprit. Chopin écrit avec ses nerfs. Schumann fait de sa vie la matière de son rêve, et de ce rêve ennobli, l'aliment de son génie. La fougue d'un naturel emporté, inquiet, romantique et pessimiste à la fois apparaît clai-

(1) Wagner.

rement au fond de l'œuvre de Wagner; et c'est toute une vie de recueillement et d'adoration que les méditations musicales de Bach nous font deviner. Chez tous ces artistes, l'inspiration vient rejoindre la personne; le génie est un prolongement de la vie. En Beethoven, nous ne découvrons rien de tel. Sa rudesse et sa misanthropie bien connues contrastent profondément avec le calme et la sérénité de sa musique. On dirait qu'elle est une revanche de l'artiste sur l'homme. Toute ligne de commmunication est rompue, ici, entre les préoccupations qui accablent la sensibilité, et les apparitions qui visitent et enchantent la pensée. Le rêve, on le sait, ne prolonge pas toujours la veille; que de fois il nous en console! C'est justement pour Beethoven le rôle dévolu à la musique. Aussi, dédaigneux de tout ce qui serait local en quelque sorte, et personnel, s'est-il complu dans son rêve intérieur, non seulement pour l'ennoblir, mais encore pour le *sublimer* et en faire le symbole éternel de cet autre monde que l'intuition religieuse découvre et où, dans les profondeurs de l'amour, tout est lumière, beauté et harmonie. Cette « sublimation » des matériaux empruntés à la vie, aussi intense qu'on la suppose, cette transposition du chant personnel et intime dans les formes épurées de la mélodie, ce passage de l'individualité, toujours restreinte par quelque endroit en raison de la matérialité qui s'y mêle, à l'esprit qui prend enfin conscience de la liberté infinie de son rêve : voilà ce dont la musique de Beethoven nous donne l'exemple accompli. Elle ne naît pas des sens, mais de la pensée, elle ne plonge pas ses racines dans le caractère et dans la vie, elle est l'épanouissement d'un rêve intérieur qui délivre justement du caractère et qui console de la vie. Si elle fait appel à des sentiments éprouvés et, comme on aime à dire, vécus, notez que c'est aux moins matériels et aux moins réalisables qu'elle s'adresse : la joie, la liberté, l'amour intellectuel de Dieu, le sens de l'héroïsme et de la gloire. Et encore, quand elle leur fait appel, prend-elle soin d'atténuer ce qui serait en eux trop vivace, la promptitude à l'action, pour ne retenir que l'aptitude au rêve, comme si elle voulait les débarrasser eux aussi de la tache originelle, de cet amour encore trop animal de la vie qui pèse comme une fatalité sur tout ce qui est humain.

Aussi, tandis que la poésie et la musique, même chez les plus grands, dans Berlioz, dans Chopin, se ressentent visiblement de l'action et se colorent trop crûment des nuancсs du caractère, en sorte qu'elles nous font simplement changer de soucis sans nous alléger du poids de la réalité, la musique de Beethoven marque la prédominance, elle assure le retour de ces forces de désintéressement et de sympathie, d'adoration et de joie, par lesquelles nous réussissons à être et à valoir quelque chose; tout le reste s'évanouit comme un songe qui nous a trop longtemps obsédés, et dont l'importunité, enfin reconnue, n'a d'égale que l'inanité. En même temps apparaît notre être véritable, jusque-là refoulé et méconnu. En sorte que nous sommes doublement reconnaissants à l'artiste, et de ce qu'il a fait fondre les puissances rebelles du moi qui introduisaient en nous la rigidité et la résistance, et de ce qu'il nous a rendus enfin à nous-mêmes, en nous invitant à nous trouver là où nous sommes vraiment et où nous ne songions pas à nous chercher, dans le cœur et dans la pensée, qui constituent notre essence.

Ce goût d'idéalité, ce détachement absolu à l'égard du réel et de ce qui le rappellerait trop brutalement, explique la prédilection de Beethoven pour la musique instrumentale et le peu d'intérêt qu'il accorde à la parole, trop visiblement entachée d'égoïsme et de médiocrité, car il cherche la pensée et le sentiment bien au delà des limites de l'expression que le langage a su leur donner. Mais voici, par suite, un intéressant problème, et c'est revenir à la Symphonie avec chœurs que de le poser : comment comprendre ce retour imprévu au langage devant son impuissance constatée? Cette inter-

vention des paroles, ce saut brusque de la musique instrumentale dans la musique vocale, doit correspondre à une nécessité suprême analogue à celle (Wagner l'a profondément compris) qui provoque le cri d'angoisse de l'homme lorsqu'il s'éveille soudain d'un profond sommeil, après un rêve oppressant (1). Pour ma part, je n'hésiterai pas à y voir l'effet d'une sollicitation toute-puissante adressée par la mélodie, qui se fait de plus en plus insinuante et prenante, à la parole qui, trop consciente jusque-là de ses limites, demeurait hors du cercle enchanté, mais qui se laisse à la fin gagner par l'appel. « Je ne veux plus être étrangère à l'harmonie, malgré mes défaillances et mes bornes, et je m'y mêle », voilà ce que semble dire la parole articulée en face du tourbillon musical qui la gagne insensiblement, et qui finit par l'emporter dans son cercle de gravitation. Ce ne sont pas les pensées exprimées par les paroles qui dès lors nous occupent, mais, comme le remarque si profondément Wagner, c'est la mélodie intime du chœur auquel nous nous sentons nous-mêmes portés à mêler nos voix, « pour participer au service divin idéal, comme cela arrivait dans les Passions de Sébastien Bach, lorsque venait le choral (2) ». Ainsi sont vaincues les dernières résistances par lesquelles notre cœur se refusait à la *grâce* musicale. L'homme triomphe du langage qui opposait ses concepts et la restriction de ses mots aux effusions du sentiment. Il désarme devant cette exaltation des facultés d'adoration et de joie, sa parole se convertit en chant pour célébrer l'allégresse universelle subitement révélée :

« Voici ma voix, bruit maussade et menteur (3). »

Mais, si l'analyse psychologique pouvait traduire ce qui se passe alors en l'âme, et si, rejetant les misères de la circonstance (4), elle ne retenait, suivant le conseil de Sainte-Beuve, que ce chant intérieur qui se poursuit sous la forme d'une mélodie ininterrompue, qu'aurait-on ? D'abord cette gloire et cette jubilation de l'esprit conscient de sa bonté native enfin retrouvée, ce qui lui permet de retrouver aussi la bonté originelle du monde et de s'y associer par un grand élan. Mais on aurait ensuite une bien touchante expérience de l'âme, redevenue enfantine et innocente. Une effusion intérieure. Toute liberté, toute naïveté, toute joie. Le paradis rendu. Le monde de l'utilité et de l'égoïsme aboli. L'échafaudage de concepts, qui fait à la fois notre science et notre ignorance, disparu. Le conflit douloureux dn bien et du mal fondant comme neige. L'égoïsme avec ses forces réfractaires circonvenu peu à peu, bercé, endormi, se niant comme principe d'impénétrabilité et d'orgueil, renonçant à ses droits, à son désir d'exclusion. « Renonciation totale et douce (5). » Par cela même, la naïveté du cœur retrouvée. Et voici que la créature intérieure, qui avait mis sa principale industrie à se cacher à elle-même et à se torturer par tant de maux imaginaires, découvre enfin la misère de tout ce qui avait fait son tourment ; elle s'éveille à la vie et voit s'épanouir lentement en elle la fleur de l'innocence, de l'ingénuité et du pardon. Quelle sera donc l'attitude de cet être, quand il aura pris conscience de son réveil, quand il aura senti l'œuvre de rédemption opérée en lui sans lui ? Car, remarquez bien que la musique de Beethoven, un peu comme celle de César Franck, va toujours en rattachant ces deux termes partout séparés, unis simplement dans la religion, savoir :

(1) *Beethoven*, par Richard Wagner, traduction Lasvignc (Bibliothèque de la *Revue Blanche*).
(2) *Id.*, *ibid.*
(3) Paul Verlaine. *Sagesse*.
(4) Sainte-Beuve, *Port-Royal*, t. II.
(5) Pascal, *Pensées*.

de très hautes transformations accomplies en nous, et l'absence presque totale de mérites de notre part; en sorte que nous éprouvons la joie sans mélange d'orgueil, sans le souvenir pénible d'un labeur accompli ni le pressentiment douloureux d'un prochain effort. A coup sûr, l'attitude d'un tel être serait celle que célèbre la neuvième Symphonie. Car le sentiment qu'il éprouverait, comparable à la joie de la créature à l'état naissant, serait le ravissement devant la beauté de ce monde que nous avions pris soin d'abolir hors de nous et jusqu'en nous; et il traduirait ce sentiment, en ce chant si pur et si simple, en cet hymne de reconnaissance et d'allégresse. Comment un interprète autorisé de Beethoven a-t-il pu appeler hymne à la liberté, et à la liberté des peuples encore! — ce que Beethoven avait repris après Schiller comme un hymne à la joie, alors que la joie est l'expérience suprême de l'âme affranchie, et qu'elle est le premier et le dernier mot de cet art calme et riant :

« Esprit qui chante et rit, fleur d'une âme sans fiel (1) ».

Nous venons de voir en quoi consiste le singulier travail de restitution qui fait de la musique de Beethoven une musique de l'idéalité. Précisons encore. Cette musique reprend à sa manière un procédé habituel à l'esprit humain dès qu'il fait œuvre de liberté et de réflexion. Le philosophe transpose le plus souvent le réel dans les formes raffinées de la dialectique ; le géométre obtient dans ses figures une épuration de la grandeur visible qui subsiste à peine au sein des lignes idéales ; de même, le musicien convertit nos sentiments naturels en des formes flexibles dont le rythme léger et la facile harmonie n'offrent rien de commun avec l'émotion qu'on voudrait lui faire exprimer et la vie pratique qu'il ne saurait conduire. Nous assistons ainsi au lent évanouissement des données concrètes, à ce renversement des points de vue où l'ordre des sentiments se renverse, à un pur travail d'esprit chargé de nous offrir l'image épurée de notre sensibilité au lieu de sa restitution vraie, son *alibi* spirituel, ou son idéalisation. Mais ne livrons-nous pas Beethoven à une interprétation qui méconnaîtrait singulièrement son désir, et ne l'exposons-nous pas à une objection imméritée ? « Loin de nous les héros sans humanité, disait, dans une circonstance héroïque, Bossuet : ils peuvent bien gagner les esprits; mais ils n'auront pas les cœurs. » En se spiritualisant de la sorte et en se séparant à ce point du monde, la musique ne devient-elle pas un formalisme sans humanité ? Se plaire uniquement au jeu des formes musicales, vivre dans la contemplation exclusive de ce monde d'harmonie qui ne rappelle que de très loin l'homme avec ses émotion ordinaires, n'est-ce pas s'adresser à l'imagination, en renonçant justement à gagner les cœurs ? Oui, s'il était vrai que l'homme dût surtout se chercher dans l'agitation que lui réserve sa conduite actuelle, et dans les sentiments souvent mesquins où l'action le tient engagé. Mais supposez que nous ne soyons en relation avec le monde que par un malentendu (2), que notre condition véritable, identique au fond avec notre nature, soit bien supérieure, comme l'avait compris Pascal, à ces compromis où notre âme se sent retenue et comme exilée, ne sera-ce pas s'adresser encore et directement à elle que de lui parler de joie et d'héroïsme, que de faire lever de son sein un monde rayonnant de formes légères et d'apparitions consolatrices, que de provoquer le retour de cette existence qu'elle avait perdue de vue et qu'elle cherchait vainement dans les images tronquées du

(1) *Swinburne* dans un sonnet consacré à Théodore de Banville.
(2) Beethoven. *Wagner.*

monde? Disons-le : la musique de Beethoven exprime moins que toute autre, n'exprime même à aucun dégrè l'*humanité* de nos passions en ce qui peut s'y mêler de vulgaire, de local ou de puérilement attendri ; mais elle excelle à traduire l'humanité supérieure ou profonde, celle qui n'est pas toujours mais qui tend toujours à être et qui réussit à s'épanouir par elle avec sa naïveté, et sa candeur, et son calme rayonnement. Et si le cœur est un foyer moral intense, capable d'inspirer, en les débordant, nos sentiments et nos idées, il nous sera permis de dire que cet art exemplaire qui ne cesse d'exalter l'invisible énergie trop souvent ensevelie en nous, a su trouver, pour aller au cœur, le langage le plus naïf et le plus touchant, et a réussi à le parler sans les frivolités et les fadaises qui le dénaturent d'ordinaire.

Il y a plus. Pendant que l'intention s'épure et s'affine en puisant aux sources de la vie spirituelle, elle se rend capable de restituer le monde dans sa pureté, dans sa beauté essentielle, quand elle s'avise de le contempler. Car maintenant, comme nous dit Wagner, c'est seulement l'essence des choses qui parle à l'artiste. « Maintenant il comprend la forêt, le ruisseau, la prairie, l'éther bleu, les masses joyeuses, le couple amoureux, le chant des oiseaux, la fuite des nuages, le grondement de la tempête, la volupté d'un repos idéalement agité. Alors cette sérénité merveilleuse, devenue pour lui l'essence même de la musique, pénètre tout ce qu'il voit, tout ce qu'il imagine. Même la plainte, élément naturel de tout son, s'apaise en un sourire ; le monde retrouve son innocence d'enfant. « Avec moi vous êtes aujourd'hui en Paradis ! » Qui n'entendit cette parole du Sauveur à l'audition de la Pastorale (1) ? »

Contrairement à ce que nous redoutions, la musique de Beethoven est la languemére du cœur, en ce qu'il a de noblesse et d'héroïsme naturel. Et comme le cœur souffre à sa manière et médite, cette musique sait aussi se voiler de tristesse et se faire méditative comme lui. Oh ! ce silence et ce sublime recueillement de l'âme dans Beethoven ! Prenez à titre d'exemple les sonates, et l'andante de la symphonie héroïque ; prenez surtout le quatuor en *ut* dièze mineur. Le ravissement qui malgré tout s'en dégage, ne va pas sans l'indication d'une tristesse rèsignée qui s'y mêle comme une pointe de regret et d'amertume : *ex fonte leporum surgit amari aliquid.* Cette tristesse d'ailleurs est de nature bien spéciale ; elle ne ressemble en rien à celle que soulève la musique de Wagner si troublante, si combattue des cris de la terre ; elle ne revêt pas la forme du désespoir, comme dans le dernier acte de *Tristan et Yseult*, où l'aspiration à la vie se fait tellement ardente qu'elle succombe sous l'excès même de son désir et de son intensité... Mais la parole expire dans ces profondeurs ; recourons à des analogies, qui, devant l'impuissance avouée de l'analyse, nous permettront de faire entendre notre sentiment. Si je voulais traduire *analogiquement* l'émotion douce et résignée qui nous gagne dans ce célèbre quatuor, je demanderai à un sonnet de Pétrarque, admirablement ajusté à notre langue et à notre poétique par un traducteur récent, de nous en suggérer l'idée :

Je vois approcher le jour de la fin,
Qui tous les tourments de la vie abrège ;
Je vois fuir le temps avec son cortège,
Où fleurit l'espoir décevant et vain.
Je dis à mon cœur : « L'amour est divin.
Mais n'en parlons plus, la mort nous assiége ;
Notre pauvre corps se fond comme neige

(1) Beethoven, *Wagner*, p. 50.

Allant où la paix nous attend enfin!
« Avec lui mourra la belle espérance
Qui fait délirer le cœur d'un amant.
Le rire mourra comme la souffrance.
« Nous verrons alors lumineusement
Que tous, en marchant vers le grand mystére,
Nous nous effrayons pour une chimère (1). »

Ce détachement à l'égard du temps qui finira, cette résignation à perdre un espoir « décevant et vain », ces désillusions qui ne sont pas des douleurs parce qu'elles sont des délivrances, cette insensibilité surtout au rire et à la plainte qui ne sauraient subsister, cette vision confiante à laquelle nous acheminent nos renoncements successifs, n'est-ce pas la forme même de la méditation que provoque cette musique quand elle résonne tristement, quand elle nous montre la vanité de tout ce qui nous enchante, de cette immortalité que nous donnons aux héros, et de la gloire même qui est périssable ?

Disons-le pourtant : ce retour mélancolique de l'âme sur sa condition n'est pas la note dominante de la musique de Beethoven. Elle implique le plus souvent un ravissement d'essence spéciale, causé par une expérience profonde, que nous voudrions maintenant définir avec quelque précision. Une forme de cette expérience, celle que nous avons vue exprimée dans la Symphonie avec chœurs, est la joie produite en nous par l'exaltation de nos facultés supérieures. Mais l'aspect le plus fréquent sous lequel elle se présente, est la joie de l'innocence; cet enchantement, avec les pures émotions qui s'y joignent et qui en reçoivent un paisible éclat, fait le fond de la symphonie pastorale. Un retour à l'état de nature, rendu possible par l'abolition du raisonnement, des idées morales d'effort et de devoir, une pure *amoralité* provoquée en l'homme par le jeu de ses puissances natives, malgré les artifices de la société et les mensonges de la réflexion, bref, l'innocence retrouvée et qui célèbre son réveil avec les séductions de ce langage du cœur devenu enfin sensible à lui-même : voilà dans l'ordre régulier et, par suite, bien inexact, de leur apparition, les pensées qui s'éveillent en nous au cours de cette lente méditation. On pourrait ne voir d'abord en elle qu'une peinture et la traiter comme une page de musique descriptive valant tout au plus par le mouvement et par la couleur. Cette interprétation serait d'autant plus fâcheuse qu'il nous est donné, dans cette symphonie, de saisir sur le vif le procédé de composition que Beethoven suit d'instinct, et d'assister à la transposition qu'il fait spontanément subir à ses émotions naturelles pour les ériger en émotions esthétiques. Nous savons sous quelles impressions immédiates il composa cette symphonie écrite au cours du printemps, au sein d'une nature jeune et riante à laquelle il pouvait demander ses inspirations. Mais lisez le titre : « Sensations agréables et sereines qui s'éveillent chez l'homme arrivant à la campagne »; vous comprendrez que la description portera moins sur un paysage que sur un état d'âme. Cette opinion se confirme si vous lisez au verso de la première page de l'édition de 1809, cette observation où se montre clairement l'intention de Beethoven : « Plutôt une expression de sensations qu'une peinture ». Mais ceci est peu : vous n'êtes encore qu'à la surface de l'œuvre ; vous êtes loin des sources où l'inspiration a puisé. Plusieurs années après, dans ces mêmes lieux qu'il avait chantés, comme sous la pression d'anciens souvenirs qu'il tient à ne plus perdre, il note fiévreusement ces mots

(1) Cette adaptation si personnelle, qui se trouve être aussi une traduction très exacte, est due à *M. Ernest Cabadé, Les sonnets de Pétrarque*, chez *Lemerre.*

qui sont une sorte de mémorial, et qui éclairent d'un trait lumineux les profondeurs où se recueille son génie :

« Tout-Puissant — dans les bois je suis heureux, — heureux dans les bois — où chaque arbre parle — par toi.

« O Dieu, quelle splendeur! — Dans ces forêts, sur les collines — c'est le calme, — le calme pour te servir ».

Ces paroles de recueillement et de paix nous révèlent le secret de Beethoven. Il ne fait pas une peinture. Il ne s'en tient pas, malgré une première indication, à l'expression de ses sentiments. Il pénètre dans cette région reculée de l'âme où tout est félicité, effusion causée par la divine présense. Pascal voulait que la vraie religion fût Dieu sensible au cœur. La musique de Beethoven, dédaigneuse des réjouissances mondaines et indépendante à l'égard des formes convenues de nos sentiments, provoque une semblable expérience : voici que de toutes parts, sous l'action doucement dissolvante des formes musicales, les forces résistantes du moi se fondent comme sous une invisible main; c'est une disparition de l'égoïsme suivie d'un très haut attendrissement : Paix, joie, pleurs de joie, disait pareillement Pascal. Dans l'un comme dans l'autre, c'est la simplicité du cœur, la délivrance de l'âme, devant la vraie lumière et la vraie joie qui font éclater le néant de notre science et de nos plaisirs. Mais tandis que Pascal se laisse accabler par le drame religieux dont il poursuit le dénouement, Beethoven résout harmoniquement ces oppositions : il s'agit pour lui de retrouver le type originel de l'innocence afin de célébrer l'homme bon et d'en écrire la mélodie (1). Aussi invite-t-il l'humanité à remonter à son berceau et à saisir avec un regard candide d'enfant les réalités d'un monde tout rayonnant de jeunesse et de beauté : *novitas florida mundi*. Il nous montre ainsi que le paradis perdu n'est pas derrière nous, mais au dedans et au plus profond de nous-mêmes : nous pouvons le retrouver et nous y retremper, si nous voulons.

Dans l'œuvre de Beethoven, nous venons de signaler tous les degrés et toutes les nuances de la joie; mais en explorant les sources de cette joie, nous avons tenu à montrer qu'elle ne tient pas seulement à la souplesse des apparitions souriantes qui jaillissent à l'envi de tous les points de l'âme. A ce compte, il n'y aurait là rien de bien différent des formes agiles et aériennes dont Haydn nous montre le gracieux épanouissement, et dont Mozart saisit au passage le vol hardi et léger. Ce ravissement tient plutôt à un exercice profond de l'âme qui, insensiblement s'éveille, se redresse, et s'épanouit en haut. Car, sous l'appel magique qui vient émouvoir nos puissances endormies, nous tentons comme en nous jouant — et voilà ce qui nous enchante — toutes les expériences qui nous sont de quelque prix. « Tantôt c'est une prière contenue de repentir, une consultation tenue avec Dieu, sur la foi au bien éternel » (2); tantôt l'esprit perçoit l'apparition consolatrice, l'idéale figure de sentiment et de rêve qui le visite et l'apaise (3); parfois c'est le désir qui devient un jeu mélancoliquement doux avec lui-même (4); ailleurs, c'est l'expression sans cesse diversifiée, soumise à des transformations incroyables, de l'innocence reconquise sur la science, sur la morale, sur les formes vulgaires du sentiment et de l'action (5); ailleurs encore, c'est une courte et profonde méditation, « comme si l'artiste pénétrait par degrés dans le rêve intime de son âme (6) »;

(1) Voir Wagner, *loc. cit.*
(2) Wagner, *ibid.*
(3) Quatuor en *ut* dièze mineur.
(4) Deuxième Symphonie (Andante).
(5) Symphonie pastorale.
(6) Les dernières sonates.

et ensuite, s'il s'éveille, c'est pour jeter sur le monde matériel des sons et des formes un regard de bonheur qui l'éclaire et le transfigure (1). En somme, cette joie a de la gravité et de la noblesse. Elle tient à ce que l'âme s'exerce dans toutes les voies qui lui sont fermées d'ordinaire et que la musique lui ouvre à l'envi. Il y a dans Spinoza une formule noble entre toutes : *Bene agare et lœtari.* Beethoven ne cesse de l'appliquer. Il connait l'allégresse qui vient de la vie libre de l'esprit : il a voulu rétablir la mélodie de cet esprit. Voilà pourquoi il a rendu à la musique la noblesse qui vient de son rêve intérieur, cette ingénuité si pure, ce charme d'idéalité qu'elle avait perdus au contact du monde. En retrouvant cette harmonie profonde du sentiment, il a retrouvé la mélodie naturelle qui se mourait dans une rhétorique des sons, dans les agréments de société ou sous la rigidité des mots. Il l'a, à sa manière, libérée, en l'affranchissant de la sensualité et de la mode, de tout formalisme, fût-il religieux, de tout pharisaïsme, fût-il moral, de toute la lettre en un mot. Il en a dégagé l'esprit fait de légèreté, de souplesse et de recueillement. Il l'a détachée de la promiscuité des mots et des bassesses de l'action. Il lui a permis de s'épanouir librement dans un monde de pensée et de rêve. Il l'a purifiée et enrichie tout ensemble au contact de l'âme.

Cette haute spiritualité expliquera maintenant tous ses caractères. Vous comprendrez notamment cette austérité d'inspiration, cet art dédaigneux de plaire, cette simplicité qui vient de la méditation et de la pensée. La Symphonie héroïque se termine par une phrase dont le thème extraordinairement naïf provoquait l'admiration de Wagner. La marche qui forme la conclusion triomphale de la symphonie en *ut* mineur, en utilisant dans un rythme lent les voix graves des cors et des trompettes, et en se maintenant, selon la gamme naturelle de ces instruments, « sur la tonique et la dominante, parle profondément à l'âme par sa grande naïveté (2) ». L'idylle, élégamment indiquée dans l'*andante* de la Symphonie pastorale, n'est guère traitée par voie de développement musical. Un chant d'oiseau, voilé et discret, ne prend aucune valeur par lui-même : il devient le centre d'une rêverie où notre imagination s'absorbe et où notre contemplation se perd; la « tempête » rappelle de même les orages de l'esprit sur lequel éclatent les joies sereines d'une intelligence pacifique. Et l'éloquence lyrique qui éclatera bientôt de toutes parts sollicitera l'artiste, à l'exclusion de ces images qui s'étaient un instant disputé son génie. Enfin, le choral de la neuvième Symphonie peut vous surprendre par son extrême simplicité; mais cette simplicité est exquise; n'est-elle pas, d'après l'aveu de Wagner lui-même, innocente comme une voix d'enfant? Rien n'égale le lyrisme discret, l'ingénuité à laquelle s'élève cette mélodie primitive si pure, à mesure que les voix viennent se grouper autour d'elle sans en altérer le rythme joyeux. Au début, on y souhaitait plus de richesse, plus d'ampleur : on comprend maintenant que cet éclat serait inutile puisque la lumière de l'esprit s'y propage insensiblement. Qui songe à regretter l'éclat du jour devant la gloire du soleil dans une marine du Lorrain, ou devant la lumière intérieure et comme élyséenne de Corot?

On le voit : la conception musicale de Beethoven avec ses attributs dominants, laisse deviner la pensée et la méditation derrière la joie et la force. A ces qualités de pensée elle doit de ne s'être jamais laissé égarer par l'attrait d'images qui paraîtraient étrangères au génie de la musique. Elle n'est ni vaporeuse, ni idyllique, ni sentimentale, ni descriptive. Non seulement elle ne se commet point dans les danses et les ballets,

(1) Dernière partie de la Symphonie pastorale.
(2) Voir Wagner, *loc. cit.*, page 61

dans les mignardises du monde et les bassesses de la sensation, mais encore elle se dégage peu à peu de la mélodie simplement entraînante ou du *cantabile* sentimental qui rappelle la manière de Mozart, pour se consacrer à l'expression infiniment noble de la vie spirituelle. Disons-le, nous sommes en présence d'une musique d'intellectuel, autant que du langage du cœur. Ajoutons que ce rêve d'idéalité, qu'elle nous rend sensible, l'a justement sauvée de toute concession aux formes convenues que la tradition et l'agrément lui eussent imposées; grâce à lui, elle a conservé le caractère infiniment doux et candide de la mélodie humaine.

Y a-t-il là une philosophie? Non; il y a mieux que cela; il y a le don d'exprimer l'harmonie et de la faire naître; il y a le don d'exciter et d'épurer la vie intérieure. Naïvement, simplement, sans effort, sans jeu de concepts, cette musique restitue l'histoire psychologique de l'âme partant de l'état de rêve, qu'assombrit parfois le souvenir de la réalité (1), pour s'élever graduellement à la rédemption et à la paix, et s'épanouir en une foi candide en la bonté originelle. Le mythe musical ne fait que symboliser le passage de l'état d'effort *à l'état de grâce*, de l'innocence perdue à l'innocence reconquise. Mais ce passage, à l'encontre de l'histoire sacrée, cette musique nous le rend facile, car en un seul instant qui donne lieu à une expérience sans prix, elle l'effectue. Au surplus, comme si elle tenait à livrer à nos méditations les plus grands et les plus saints objets de la pensée, elle célèbre à sa manière la foi au bien; elle glorifie, à la façon de Spinoza et de Gœthe, le sentiment de l'idéal et du divin. Elle nous donne l'avant goût d'une vie où nous triompherions de nos effrois et de nos bassesses pour n'être que grandeur et héroïsme. Elle en célèbre l'avènement, elle répond par un chant de triomphe aux misères de la réalité. Quand elle rencontre la mort, elle la traite par la même méthode d'insinuation caressante qui nous en rend le contact familier et doux; et c'est encore la vie supérieure de l'âme qu'elle retrouve jusqu'au sein de cette ombre projetée sur toute existence :

« Ici-bas, tu vois. tout court vers la mort;
« L'âme y doit venir sereine et joyeuse,
« Et franchir le pas légère et rieuse (2) ».

Le poème sonore de Beethoven est un rêve d'immortalité, un hymme à la vraie vie, un chant passionné d'amour, de confiance et de bonheur.

ALBERT BAZAILLAS.

R. Wagner : la musique de « Siegfried ».

On est embarrassé pour parler dignement de *Siegfried*, tant sont nombreuses les perspectives d'idées vers lesquelles la réflexion et le sens musical se trouvent sollicités. Ajoutez qu'autour de la *Tétralogie* les commentateurs font encore un bourdonnement de guêpes, et qu'il serait imprudent de vouloir les écarter d'un geste impatient : leur besogne est utile, justifiée. Ce qu'on peut au moins affirmer sans crainte de s'égarer dans ce dédale grandiose d'art germanique, c'est qu'il est impossible de sortir d'une

(1) Deuxième Symphonie.
(2) Cabadé, *Les sonnets de Pétrarque*, p. 300.

représentation de *Siegfried* sans être comme accablé par l'extraordinaire richesse de la puissance créatrice chez R. Wagner. Bach et Beethoven peuvent seuls lui être comparés comme intarissables producteurs de pensées et d'images sonores. Selon ses attaches avec l'esprit latin, chacun est libre de trouver que cette puissance nous engage dans des voies plus ou moins bien choisies; mais les plus réfractaires doivent avouer qu'elle est presque unique, en tant que source d'invention personnelle. C'est là, en somme, le fait essentiel. Un compositeur est génial, non parce qu'il suit tel système d'esthétique à l'exclusion de tel autre, mais parce qu'il a une personnalité intense, débordante, maîtresse parfaitement sûre de certaines formes qui lui sont nécessaires pour rayonner au dehors. Tel est le cas de Wagner dans *Siegfried*. Pendant près de quatre heures, il nous tient dans les eaux profondes de la grande symphonie lyrique; et un sentiment de sécurité supérieure se joint à celui d'une vie magnifique, pleine et bouillonnante, jeune et diverse, traversée de multiples mouvements, toute d'harmonie; une telle musique, si on la dégage de son programme concret, est un de ces mondes *possibles* que construit l'imagination des grands artistes ou des métaphysiciens. Il y a là un jaillissement continu d'idées mélodiques, admirablement ordonnées; quand le courant de l'inspiration semble épuisé, de tous côtés arrivent de nouvelles poussées triomphales qui vous emportent, vous roulent dans un inlassable devenir, de surprises en enchantements, et, après d'involontaires exclamations, font demander grâce...

A Paris, on le voit, nous en sommes réduits à découvrir *Siegfried*, quelque vingt-cinq ans après sa première représentation à Bayreuth (16 août 1876). Mais qu'importe? De même qu'on disserte encore sur les chefs-d'œuvre de tous les temps, je ne vois pas pourquoi on hésiterait à tenter une caractéristique de celui-ci, comme s'il était d'hier.

Constatons d'abord un fait qui, à mon humble avis, devrait être le point de vue critique. On ne dit pas assez, quand on rappelle que cette musique a été conçue par le même esprit que le poème dont elle est accompagnée. La vérité, c'est qu'ici la musique a été la génératrice du poème. Chez R. Wagner, rien ne vient du hasard ou du caprice; les principales formes de l'activité, se déduisent l'une de l'autre en se rattachant à un *primum movens* initial; or, ce qui est à l'origine de tout l'ensemble de son œuvre, ce n'est ni une conception de poète, ni une pensée de philosophe-socialiste; le principe d'où tout est parti en se diversifiant et en formant des ondulations de plus en plus larges, c'est une inspiration purement musicale, à laquelle tout le reste est venu s'adapter. Sur ce fait, qui s'impose à l'historien autant qu'au psychologue, nous avons un témoignage décisif : c'est celui de Wagner lui-même, que M. Chamberlain est inexcusable d'avoir cité sans en montrer l'importance capitale : « Je voyais le poème, disait-il, *dans la musique* ». En voici un autre : « Mes drames sont *des faits de musique devenus visibles* (1) », c'est-à-dire qu'à l'inverse de l'usage courant où la musique est l'illustration d'un poème donné, le poème de *Siegfried* n'est que la projection dans un monde à côté d'une conception musicale. Ainsi s'explique l'ennui et le désarroi de la plupart de ceux qui veulent pénétrer dans le théâtre de Wagner par le dehors, c'est-à-dire par la littérature (à commencer par Liszt qui, informé des premiers projets de son ami, disait que, plus tard, on le traiterait de *fou*); ainsi s'expliquent les longueurs de certaines scènes (dialogue de Wotan et d'Erda) qui, aux yeux d'un homme de lettres, sont froides et font hors-d'œuvre; ainsi s'explique enfin le symbolisme de l'œuvre, symbolisme insaisissable, puéril et déconcertant quand on

(1) *Ersichtlich gewordene Thaten der Musik.* — (*Gesam. Schr.* IX, 306.)

ne le voit pas dans la musique. « Dans l'*Anneau du Nibelung*, dit M. Lichtenberger, on peut voir des tendances *païennes*, parce que Siegfried est le type de l'homme heureux de vivre et guidé uniquement par la loi de nature; des tendances *chrétiennes*, parce que l'idée de la rédemption apparaît clairement au dénouement, où Brünnhild s'élève comme Parsifal jusqu'à la suprême sagesse et la suprême pitié, et accomplit l'acte libérateur qui met fin dans l'univers au règne du mal; des tendances *optimistes*, parce que les représentants de l'égoïsme et de la haine sont vaincus dès que le règne de l'amour est fondé parmi les hommes; *pessimistes*, parce que Wotan renonce finalement au désir de vivre..... » Oui, dirons-nous, avec l'éminent professeur, tout cela est exact; mais tout cela ne peut s'expliquer qu'à une condition : c'est que l'œuvre dramatique et sociologique de R. Wagner soit considérée comme une symphonie très riche qui s'extériorise de plus en plus et qui, par une sorte d'épanouissement naturel (blâmé par les partisans de la symphonie pure), cherche hors d'elle-même les moyens d'arriver à un peu de précision analytique...

La forêt, avec ses murmures, ses oiseaux chanteurs, ses bêtes familières ou monstrueuses et ses êtres de légende, tel est, au fond, le sujet du drame. Représentant la nature, la forêt s'incarne dans le jeune Siegfried qui, étranger à la peur comme à toute idée morale, revient d'abord, sans trop savoir pourquoi, aux instincts égoïstes et bas (incarnés dans Mime), puis s'affranchit de cette vie inférieure pour s'élever — par l'amour — à la pleine conscience de lui-même et à la vie intellectuelle. Tout ce conte se ramène, en somme, à un sentiment de la nature, prenant d'abord la forme d'une suite d'idées musicales que l'artiste, sortant de l'intuition pure, s'explique à lui-même et matérialise. Juger Wagner, c'est juger avant tout la qualité de sa musique.

Ce qui me frappe, c'est qu'en peignant la forêt, il n'est tombé nulle part dans ce sentimentalisme vague, ami des couleurs sombres ou du clair-obscur et du dessin un peu tremblé, qu'on a souvent considéré comme inséparable de la poésie allemande. Il sent fortement la nature, il l'anime, il la fait chanter, mais il la montre telle qu'elle est, sans affectation de profondeur, sans tendance au mystère, en ignorant ces « attendrissements d'ivrogne », que Nietzsche reprochait avec dureté à un grand compositeur d'outre-Rhin. Tout en prodiguant la couleur, il garde une aisance parfaite, exempte d'emphase et de fignolage. Dans le deuxième acte de *Siegfried*, nulle trace de ce romantisme larmoyant et inquiet qui trouble l'ordre des choses et ne conçoit une forêt qu'avec des arbres dont les racines, pour ainsi dire, sont dans les nuages; partout, une gaieté saine et allante, un réalisme ingénu, une joie très humaine de vivre, joie qui, un instant, songe à l'énigme dont elle est enveloppée, et se recueille, mais reprend très vite une vive allure de jeunesse. Selon nos habitudes et nos traditions, le dialogue de Siegfried et de l'oiseau, au deuxième acte, devait donner lieu à un peu de « romance »; il introduit au contraire dans le naturalisme de Wagner une note burlesque, d'une puérilité charmante. On sait de quelle façon. Pour se faire comprendre de son mystérieux ami en lui parlant son propre langage, le jeune silvain coupe un roseau et improvise un chant; mais les fausses notes, les *couacs*, l'arrêtent bientôt, et il rit de sa propre sottise. Cette courte parodie musicale est délicieuse; elle est d'un maître qui domine son sujet au lieu de le traiter avec des procédés de convention, ou de s'absorber douloureusement en lui, à la Berlioz; elle maintient le drame dans le courant de la poésie vraie. Il y a, du reste, un grand nombre de pages de la partition où le lyrisme côtoie le style bouffe : le début du premier acte, où le nain forgeron gémit de sa maladresse; le récit de Siegfried (scène 1) parlant des chevreuils, des renards et des loups qu'il a observés au printemps, et disant à Mime :

Le poisson fuit dans les flots clairs,
Le pinson vole aux buissons verts;
Tel je m'enfuis, tel je m'envole;

le duo de Mime et Alberich (acte II, scène III) où, selon le vieil usage, les césures de la phrase chantée sont souvent indiquées par l'orchestre; tout cela est de la comédie lyrique, touffue mais souriante, légère, aussi alerte et enjouée que profonde, pleine d'air et de soleil, à la manière d'Aristophane et de Shakespeare. Wagner n'est nullement le révolutionnaire terrible, plein de précipices, qu'on nous a trop souvent dépeint. Ses qualités habituelles sont la justesse, et, plutôt, la sobriété. Il y a telle page, par exemple, le récit de la naissance de Siegfried, où l'orchestre est fort discret; la déclamation est parfois soulignée d'un simple dessin de clarinette. Partout où la vraisemblance l'exige, il donne à sa mélodie un rythme très net. Il se sert parfois des cuivres pour chanter l'allégresse triomphale, à la française :

Più mosso

f cresc. ff dim. stacc. p più p pp

& (fin du 1er Acte, au moment où Siegfried brandit l'épée qu'il vient de forger).

C'est du Meyerbeer!

J'ajoute que dans l'écriture de Wagner — que le parti pris, l'ignorance ou une inconcevable légèreté dénonçaient encore, il y a quelques années, comme très dissonant et bruyant — tout est classique, tout s'explique par les règles traditionnelles qui régissent l'harmonie. Bien plus grandes sont les hardiesses dans les compositions de

Bach, dans celles de Schumann, de vingt autres qu'on pourrait citer. L'auteur de *Tannhäuser* et de *Lohengrin* (œuvres éminemment sages et voisines de nous) n'a eu nullement besoin, pour s'exprimer, de refondre la langue et de bouleverser la syntaxe. C'est sans sortir de la règle qu'il a créé, ainsi que notre Victor Hugo, de nouvelles et éblouissantes images, où l'on aime, à côté de vigoureux coups de pinceau, des touches d'infinie délicatesse et de grâce.

Comme coloriste, Wagner est incomparable; mais il me semble qu'il arrive à la couleur (ainsi que Beethoven, bien que ce dernier lui soit inférieur sur ce point), surtout par l'invention rythmique et mélodique, et non pas par l'application — si visible chez certains maîtres de l'école russe — à trouver des combinaisons de timbres étrangères à tous les usages. C'est merveille de voir que, chez lui, toute idée un peu importante entraîne sa formule mélodique, et toute mélodie appelle une instrumentation dont elle paraît inséparable. D'ailleurs, on chercherait vainement à donner, avec des mots, une idée de ce qu'il est dans l'art de traiter l'orchestre, soit lorsqu'il se sert des violons pour peindre les frondaisons de la forêt

Dont l'ombrage incertain lentement se remue,

— ou des notes les plus lugubres du bass-tuba pour évoquer l'image du monstrueux saurien Fafner, — ou des trombones « épiques » pour annoncer la confrontation de Wotan et de Mime, — ou des cors admirablement fondus et majestueux pour rappeler le Walhall; soit lorsqu'il accumule tous ses thèmes-conducteurs (début de la scène III, au dernier acte), en une sorte de chaos discipliné; soit encore lorsqu'il s'amuse, avec l'esprit d'un Saint-Saëns, à utiliser des sonorités extra-musicales : le bruit cadencé du marteau sur l'enclume, le grincement de la lime sur l'acier, etc... Sa qualité maîtresse est une qualité française, que n'ont pas toujours eue ses disciples : la netteté. Pour se tromper sur ses intentions descriptives, il faudrait être aveugle et sourd!

Dirai-je, en terminant, les réflexions d'un autre ordre que la musique de *Siegfried* faisait naître en moi, comme ces harmoniques d'en dessous dont parle Riemann, en m'obligeant à un retour de pensée sur la musique française? Wagner, il faut bien le reconnaître, nous obsède encore et nous tyrannise; le problème toujours posé, c'est de nous affranchir et de nous reprendre, en faisant, pour la France, ce qu'il a fait, lui, pour l'Allemagne. Quelques-uns de nos compositeurs l'ont tenté, mais avec un succès équivoque; que leur manque-t-il donc pour atteindre le but? du talent? Ils en ont à revendre! Ce qui leur manque, je crois, c'est l'esprit de suite, et une certaine faculté de concentration. Quand on songe à notre art musical contemporain, on croit entrer dans un atelier d'artiste qui serait rempli d'ébauches, de dessins et de projets : ici, un bras ou une jambe; là, un torse sans tête ou une tête sans torse; sur les murs, des esquisses, des aquarelles, quelques jolies pochades, beaucoup de croquis exotiques, et, un peu partout, des bibelots d'étagère : nulle part on ne voit l'*œuvre*, — l'œuvre forte, vécue, où un grand artiste s'est mis tout entier, et où pourra se reconnaître le génie d'une nation. Puisque R. Wagner a trouvé dans la mythologie germanique un cadre adapté à son rêve musical, pourquoi nos compositeurs, au lieu d'errer à tâtons au milieu de fantaisies éphémères ne travaillent-ils pas à glorifier sérieusement l'histoire, légendaire ou réelle, de notre race? Les traditions gréco-latines sont-elles moins capables que le conte de Nibelung, de tenter un artiste? Zeus n'est-il pas aussi beau que Wotan? les Bacchantes ne sont-elles pas les Valkyries de la Grèce? Prométhée, ravisseur du feu, enchaîné, puis triomphant, — n'est-il pas aussi intéressant

qu'Albérich ou Mime convoitant l'or du Rhin? L'auteur des *Troyens à Carthage* n'a-t-il pas montré l'alliance possible du génie latin et de la grande musique? — Notre moyen âge français, la vie féodale, religieuse et guerrière de nos provinces, ne disent-ils rien à l'imagination? Nous avons un Charpentier ami du peuple, voire socialiste ; que ne nous donne-t-il une trilogie grandiose sur la Révolution française! — Ce que Wagner devrait apprendre surtout à nos compositeurs, c'est, avec le souci de l'indépendance musicale, le goût des œuvres fortes et suivies, fondées sur le culte des choses nationales. JULES COMBARIEU.

Notice sur deux Manuscrits de Musique de Luth, de la Bibliothèque de Vesoul.

(*Suite.*)

Le lecteur jugera des modifications apportées par les luthistes à certaines œuvres par la comparaison de la célèbre chanson de Jannequin, *la Bataille de Marignan*, que nous allons reproduire en quatre versions : 1° pour les voix, d'après l'édition Expert (*les Maîtres musiciens de la Renaissance française*, 7e livr., p. 31); 2° pour le luth, d'après le ms. B, fol. 109, avec prélude; 3° pour le luth, d'après le même ms., fol. 125; 4°, pour le luth, d'après le recueil de Francesco de Milan, imprimé en 1546.

Le premier possesseur du ms. B ayant laissé vides un bon nombre de feuillets, deux autres luthistes ont continué à remplir le volume. Le second possesseur y a pour sa part intercalé 18 pièces, qu'il a notées selon le système de la tablature française en chiffres enfilés, avec indication des valeurs par les figures de notes. Tous les morceaux sont accompagnés de leur titre et du nom de leur auteur. Ce sont : ff. 2 v° à 8 v°, et ff. 11 v° à 14 v°, quatorze transcriptions de chansons d'Orlando de Lassus : *Rend moy mon cœur* (à cinq voix) — *Vray Dieu disoit une fillette*, — *Hastez vous de me faire grâce*, — *O temps divers*, — *Ton feu s'estaint*, — *Si le long temps*, — *Las voulez-vous qu'une personne chante* (à quatre voix). — *Est-il possible*, — *Avant l'aymer*, — *La responce ha triste cueur*, — *Las me faut-il* (à cinq voix), — *Laissez moy vous faire un plaisir*, — *Bon jour mon cueur*, — *Per pianto la mia carne* (à quatre voix) (1). Ensuite, fol. 15 : *In me transieront*, à 4 v., de Maillart; fol. 22 v°, *Tota pulchra es*, à 4 v., de Cl. Morel (2), et de nouveau deux morceaux d'Orlando de Lassus : fol 23 v°, *Quia vidisti me Thoma*, à 4 v., et fol. 29 v° *Veni in hortum meum*, à 5 v.

Le ms. B a enfin appartenu au luthiste qui avait également possédé en dernier lieu le ms. A. Celui-ci, profitant à son tour des pages restées vides, a inscrit aux ff. 31 v° et 32° deux versions d'une chanson de Lassus, en les datant du même millésime qu'il avait placé déjà dans le ms. A : *Rend moy mon cueur. A* 5. *Orlando.* 28e *mars* 1598. *R.* — *Rend moy mon cueur. A* 5. *Un ton plus bas.* 29e *mars* 1598. *R* (3). En outre, ce luthiste

(1) Sept de ces chansons figuraient dans le ms. A. Leurs transcriptions ne sont pas identiques. Les chansons « Laissez moy vous faire un plaisir « à 4 v., « Avant l'aymer » et « la Responce ha triste cœur ». à 5 v., ne sont pas mentionnées dans le catalogue de l'œuvre de Lassus, de M. Eitner.

(2) Ces deux motets de Maillart et de Morel sont contenus dans le recueil *Tertia pars magni operis musici*, etc., imprimé en 1559 à Nuremberg par Montanus et Neuber. Voy. Eitner, *Bibliographie*, etc., p. 692 et 734.

(3) Cette chanson figurait déjà parmi celles qu'avait copiées le second possesseur du ms. B, et se trouve par conséquent trois fois dans le volume, sous trois formes légèrement différentes.

I._ La_Guerre,_à 4_v._Cl._Jannequin.

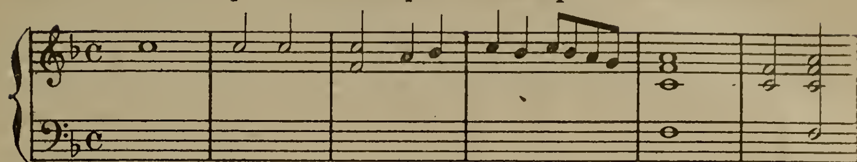
E _ scou_tez, E _ scou tez, E _ _ _ scou_
E _ scou_ tez, E _ _ _ scou _ _ _
E _ _ _ scoutez, ___
E _ scou _ tez, E _ _ _ scou_

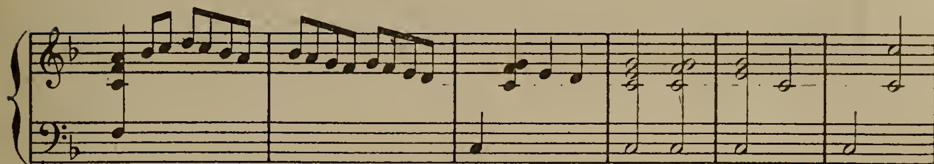
_tez tous ___ gentilz, gen _ tilz gal _ loys,
_tez
E _ scou _ tez La ___ vi_cto _
_tez tous gen _ tilz, gentilz gal _ loys, La vi _

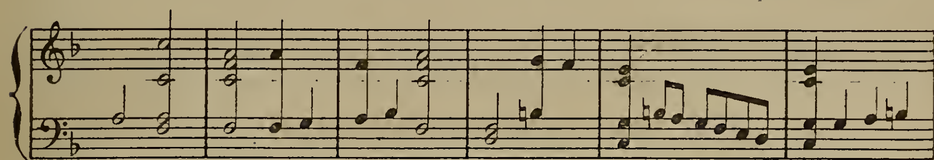
du no _ _ _ble, du no _ ble roy fran _
_ _ re du noble roy, du no_ble roy fran_çoys, du
du no _ ble roy fran _ çoys,
_ cto _ _ re du noble roy, du roy fran_çoys, du no ble roy,
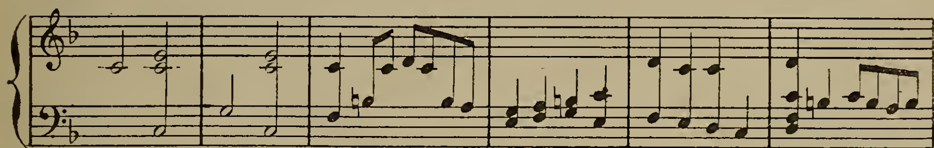
_çoys, du no_ble roy fran_çoys, du noble roy fran_çoys,
no _ ble roy fran_ çoys, du no_ble roy fran _ çoys, ___ &
du no_ble roy françoys, du noble roy fran _çoys,

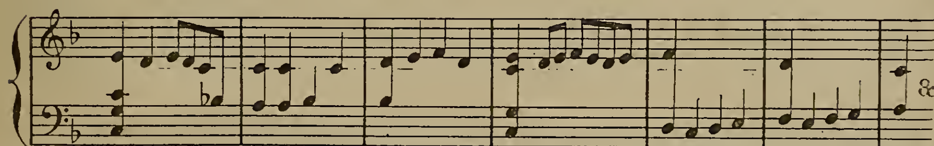
II. La Bataille, pour luth, d'après Jannequin. Ms B. fol. 109 v°



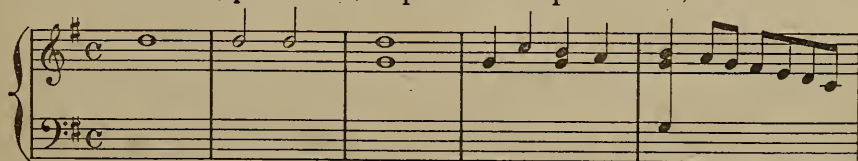


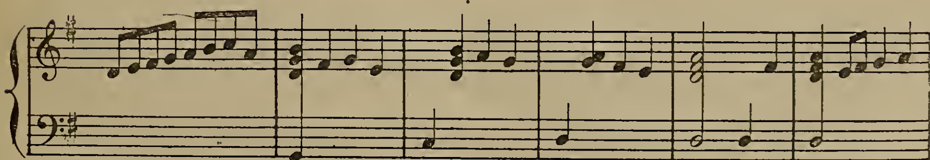


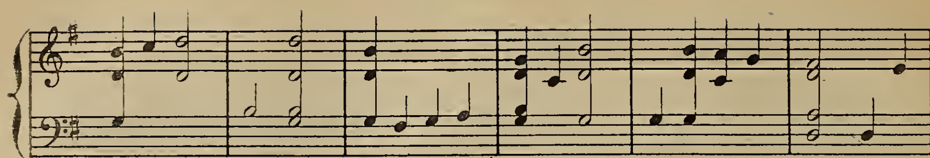


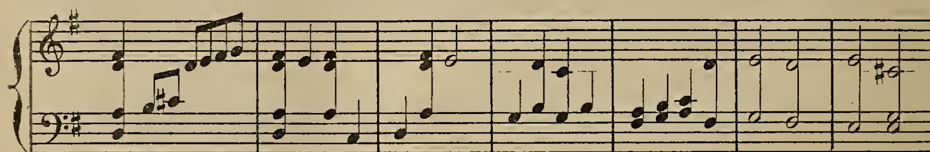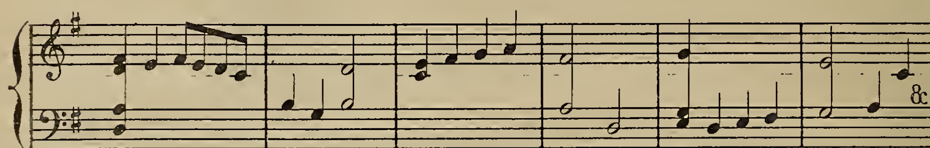


III. La Bataille, pour luth, d'après Jannequin. Ms B, fol. 125.
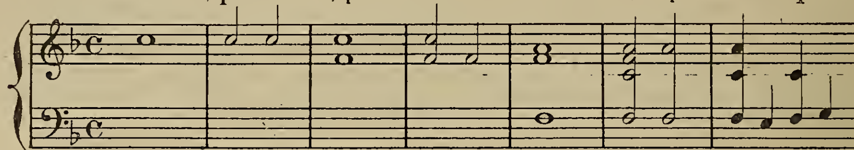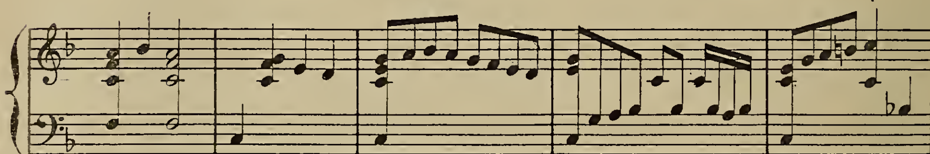






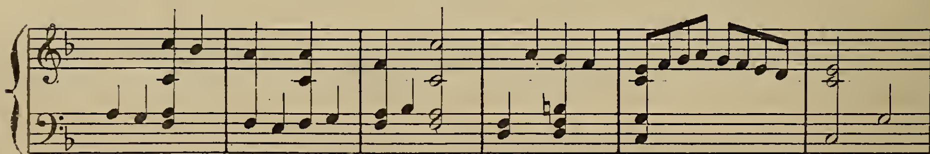


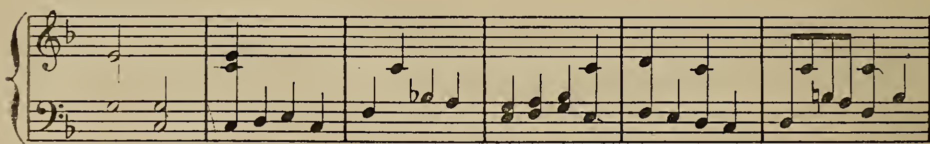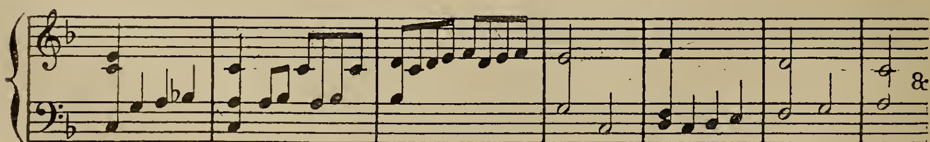


IV. La Bataille, pour luth, par Francesco de Milan, d'après Jannequin.











a, comme nous l'avons dit, ajouté le titre et le nom d'auteur à deux pièces de Crequillon et de Jannequin qu'il avait reconnues parmi les morceaux anonymes déjà notés dans le volume à l'époque où il en devint acquéreur. A ce peu de travail se limite sa part dans la rédaction du ms. B, où subsistent en fin de compte 28 pages blanches (1).

Sur le feuillet de garde collé à l'intérieur du dernier plat de la reliure, se lisent les règles suivantes, qui sont écrites à deux colonnes :

« Bons accords :	×		+	
	1	3	5	6
	8	10	12	13
	15	17	19	20
	22			

« Les p[ar]faictz ont une croix au-dessus. Et nen fault mettre deux se[m]blables sentresuiva[n]s sinon en mesme lieu. Est permis toutefois fer[e] plusieurs troysiesmes, desimes et disseptiemes lune après laultre en toute parties. Et au dessus auec la tene[u]r cha[n]te plus[ie]urs sextes quartes.

« Ne mettes jamais deux quintes ny deux octaves lune ap[re]s laultre.

« 3, 5, 6, 8, 10, 12, 13, 15, 17, 19, 20, 22.

« Ne fere quarte auec le bas sino[n] en cada[n]ce entre deux bons accors c[om]me deux octaves, deux tierces, quinte et octave, octave et quinte et aultres selon le subiect. Ne montez octave et aultres parfaictz sauf en cadance. Surtout ne fer[e] deux quintes ny deux octaves. Ne au moins de quinte en octave. Et en contr[air]e est loysible monter qua[n]t les deux accorda[n]s se suive[n]t sans moyen ».

Au-dessus de ce texte se lit le nom *A. Peteris*, qui semble, d'après l'écriture, être celui du premier possesseur du ms. La lettre R. et le monogramme LR., tracés au f. 57 v° du ms. A et aux ff. 31 v° et 32 v° du ms. B n'apportent qu'un très insuffisant indice relativement au nom du dernier possesseur des deux volumes. Si cependant nous avons égard à ce que, précisément dans la même bibliothèque, se trouve un exemplaire de l'*Intabvlatvra Valentini Bacfarc Transilvani Coronensis, Liberprimus*, Lyon, Jacques Moderne, 1552, qui porte sur son feuillet de titre ces deux additions manuscrites : « *Contra fortuna paciencia*, Laurent Reismiller », et : « Je suis à Laurent Reismiller, d'Augspourg », il nous sera permis de supposer que le mystérieux L. R. des ms. A et B désigne le même individu. Nul autre document relatif à ce musicien n'a, croyons-nous, été jusqu'ici découvert. La récente publication de quelques extraits des archives de la chapelle-musique des ducs de Wurtemberg a toutefois fait connaître l'existence à la cour du duc Christophe, en 1572, d'un joueur de luth appelé « Georges Reismüller, d'Augsbourg ». De nouvelles recherches, où serait pris en considération le fait qu'à cette époque la principauté de Montbéliard se trouvait dans la dépendance du Wurtemberg, pourront peut-être expliquer quelque jour l'origine des manuscrits de musique de luth de la bibliothèque de Vesoul (2).

MICHEL BRENET.

(1) Ce sont les ff. 31 r°, 64 v°, 76 v°, 127 v° à 132 v°, 135 v° à 137 v°, 140 v° à 143 v°, 146 v°, 151 v°, 152 v°.

(2) Il n'est peut-être pas indifférent de remarquer encore que, parmi les luthistes cités dans le *Thesaurus* du Franc-Comtois Besard (imprimé à Augsbourg en 1603), se trouve un Jacques ou *Jacob Reys*.

Hugo Goldschmidt : **Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17 Jahrhundert.** — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1901.

Par un scrupule d'exactitude qu'il faut admirer chez un historien aussi instruit de la musique italienne du XVIIe siècle, M. Hugo Goldschmidt s'est limité volontairement, dans son dernier ouvrage, à une période très restreinte de l'histoire de l'Opéra : l'Opéra Romain, de 1600 à 1647; et je ne crois pas qu'à l'exception de *la Morte d'Orfeo* de Stefano Landi, il nous fasse connaître aucune œuvre nouvelle. Ce livre n'en a pas moins un très grand intérêt, par le soin minutieux et l'intelligence pénétrante avec lesquels il analyse chaque opéra, et par l'ordre qu'il établit dans leur suite un peu confuse. C'est surtout une excellente étude de l'évolution des formes musicales au théâtre, depuis la création de l'Opéra à Florence, jusqu'à son épanouissement à Venise. L'auteur y a joint une très intéressante anthologie des œuvres qu'il analyse. Il m'est d'autant plus agréable de rendre hommage à ce beau travail, que je me trouve presque partout d'accord avec les appréciations de M. Goldschmidt. A part trois ou quatre petites divergences d'opinion, nos admirations et nos critiques sont à peu près les mêmes. Le nombre de ceux qui sentent et qui aiment la musique italienne du XVIIe siècle, est trop restreint en Europe, pour qu'on ne soit pas heureux de se rapprocher et d'affirmer sa mutuelle sympathie.

*
* *

Avant de commencer l'analyse du livre, je me permettrai de faire une petite réserve. Le souci constant que M. Goldschmidt a de l'ordre et de la logique, le conduit à faire des quelques opéras qu'il analyse, un tout cohérent et suivi, dont les parties se lient étroitement, et représentent les degrés successifs d'un progrès musical ou dramatique. Mais, quand on songe au petit nombre de partitions conservées, et aux hasards qui ont fait surgir, dans ces dernières années, quelques-unes, non des moindres (comme *la Tancia* de Melani, les opéras de Provenzale, *la Morte d'Orfeo* de Landi), qui, certainement, en feront surgir de nouvelles, demain ou après-demain, on se dit qu'il est prudent de ne pas souder trop hâtivement la chaîne des documents que l'on possède, et de réserver quelques anneaux intermédiaires. Il est possible que telle invention, dont nous faisons bénéficier un auteur, ne soit qu'une copie, et non un original. J'en donnerai un exemple, en passant : M. Goldschmidt, qui attache, non sans raison, une grande importance historique à Stefano Landi, veut montrer en lui (il y insiste beaucoup), le créateur de l'opéra véritablement romain, le novateur qui, se dégageant de la pastorale des Florentins, applique le premier la musique à des sujets historiques et nationaux. Il souscrit à l'opinion de Langhans, qui date du *S. Alessio*, une époque nouvelle pour le théâtre. Mais je ferai remarquer que, dix ans avant le *S. Alessio*, en 1624, Marco da Gagliano avait fait jouer une *Rappresentatione di S. Orsola, Vergine et Martire*, que M. Goldschmidt ne mentionne pas, et dont le libretto nous met en présence d'un sujet d'intérêt national, presque patriotique : le siège d'une ville romaine par les Barbares. Les six eaux-fortes, jointes au libretto, annoncent très directement quelques scènes du *S. Alessio* (1). Je ne sais même

(1) I. Assemblée des démons contre sainte Ursule. — II. Bataille entre les Romains et les Huns. — III.

s'il n'y a pas dans la *S. Orsola* plus de hardiesse d'imagination, et quelque chose de plus moderne. A la vérité, la musique est perdue; mais d'un jour à l'autre, elle peut se retrouver; et ce seul exemple montre, en tout cas, combien il faut être prudent et ne pas vouloir établir un ordre historique trop rigoureux, avant que la matière de l'histoire soit complètement réunie. Pour ma part, je suis convaincu que l'histoire de l'opéra dans la première moitié du XVII[e] siècle, ne pourra être écrite de façon définitive, tant qu'on n'aura de son plus génial représentant, Monteverdi, que deux partitions et quelques partitionnettes, tant qu'on ne connaîtra pas surtout sa célèbre *Arianna* (à l'exception du *lamento*), et ses grandes œuvres de la fin (à l'exception d'une seule).

*
* *

Le livre de M. Goldschmidt est divisé en trois chapitres : I. L'Opéra Romain de 1600 à 1647. — II. La comédie musicale au XVII[e] siècle. — III. L'orchestre dans l'Opéra italien au XVII[e] siècle. — L'exactitude avec laquelle M. Goldschmidt décrit, scène par scène, chaque œuvre, fait, comme il le note lui-même, que les renseignements pour l'histoire de telle ou telle forme musicale : aria, récitatif, etc., sont un peu disséminés, et parfois se répètent. Mais une table alphabétique permet de les rassembler sans peine.

La thèse principale du livre est que si Florence inventa l'opéra, ce fut Rome qui le fonda vraiment sur des bases durables. Et il fallait qu'il en fût ainsi; car Rome était le foyer du grand art polyphonique; et, pour que l'opéra devînt une œuvre vivante et non une œuvre d'archéologie, il fallait revendiquer les droits de la musique pure, en face des littérateurs florentins, qui subordonnaient la musique à la poésie et faisaient du chant une déclamation fastidieuse; il fallait que les chefs de l'ancienne école vînssent s'enrôler dans l'art nouveau, et employassent au service de la révolution musicale toutes les forces du passé (en particulier le contrepoint, méprisé par Peri et Caccini), qu'ils enrichissent les chœurs, qu'ils donnassent une forme organique au récitatif, à l'aria, à la mélodie, aux ensembles, aux scènes, aux actes, au drame tout entier. Ce fut l'œuvre de Rome. Rome fut l'intermédiaire entre Florence et Venise. Elle organisa l'opéra, et créa la comédie musicale. La connaissance de son art est donc indispensable, pour comprendre toute la suite du développement musical en Italie, et hors de l'Italie.

M. Goldschmidt examine une quinzaine de partitions. Il commence par *la Rappresentatione di Anima et di Corpo* d'Emilio di Cavalliere (1600). J'ai été heureux de voir qu'il réagissait contre l'opinion d'Ambros, et qu'il ne reconnaissait pas moins d'invention mélodique et dramatique chez Cavalliere que chez Peri et Caccini, mais peut-être même davantage. Je ne crois pas néanmoins qu'il l'estime autant que je fais. Je n'ai jamais pu jouer sans émotion certains de ces récitatifs; et j'ai pu constater que ce n'était pas le fait d'un plaisir érudit. Car dans quelques auditions de musique italienne du XVII[e] siècle, données soit au cours de M. Bourgault-Ducoudray, au Conservatoire, soit à la Sorbonne, j'ai toujours remarqué le pouvoir de certains fragments de Cavalliere sur le public; des témoignages que j'en ai recueillis m'ont prouvé qu'il avait parfois été plus fort que celui de morceaux plus parfaits et

Lucifer avec les démons mis en fuite par saint Michel. — IV. Ireo aux pieds du roi des Huns pour la délivrance de sainte Ursule. — V. Le roi des Huns foudroyé pour son horrible blasphème, et le temple de Mars ruiné. — VI. Apothéose de sainte Ursule, et danses des Romains vainqueurs.

plus beaux de l'époque suivante. Je ne trouve pas d'ailleurs que les courts passages publiés par M. Goldschmidt soient suffisants à caractériser Cavalliere (1). Et, à ce propos, je remarquerai qu'il n'est pas si facile qu'on croit d'illustrer une étude d'histoire musicale par des exemples musicaux; car le choix qu'on en fait renseigne bien souvent sur le goût de l'auteur plus que sur les œuvres mêmes.

M. Goldschmidt insiste peu sur l'*Eumelio* d'Agazzari (1606), drame pastoral à tendance morale, où il montre la première apparition dans l'opéra de la variation mélodique, — et sur l'*Aretusa* de Vitali (1620), qui est un décalque de l'opéra florentin. Il ne s'attarde pas beaucoup plus sur la *Liberazione di Ruggiero* de Francesca Caccini (1625), trop estimée par Ambros, et sur la *Flora* de Marco da Gagliano et de Peri (1628), pour laquelle j'avais été peut-être un peu trop indulgent, encore qu'elle ne soit pas sans grâce, surtout dans les parties traitées par Peri. Il montre que Florence était décidément impuissante à poursuivre le mouvement dramatique qu'elle avait inauguré. Il se hâte d'arriver aux deux noms de Mazzocchi et de Landi, qui lui semblent justement représenter avec le plus d'éclat le génie dramatique Romain.

Domenico Mazzocchi, qui professait hautement son attachement à l'art madrigalesque du XVI[e] siècle, est en opposition déclarée avec les théories florentines; et sa *Catena d'Adone* (1626) est le premier essai pour fondre le style polyphonique avec le style récitatif. Pour la première fois, la polyphonie est appliquée au drame. Les chœurs sont encore dans les tonalités anciennes; mais leur structure est assouplie par l'influence, consciente ou non de la musique de danses chantées, des *Balletti* (dont Gastoldi et Donati furent les principaux représentants en Italie), et par l'introduction dans le morceau choral de leurs mouvements rythmiques et de leur coupe en trois parties. Ainsi, M. Goldschmidt nous montre pour la musique vocale ce que M. Torchi nous a montré récemment pour la musique instrumentale : le rôle important de la danse dans le perfectionnement de la forme musicale. — D'autre part, Mazzocchi assouplit le récitatif; et l'on sent dans toute son œuvre la prépondérance marquée de la musique sur le poème et sur l'action; tout lui est subordonné; tout est disposé dans le libretto pour la progression des moyens musicaux, de la première à la dernière scène de chaque acte; d'un bout à l'autre s'affirme le souci de l'unité de l'œuvre et de la cohésion des scènes musicales. Cette préoccupation de bien composer et construire l'opéra, et d'enchaîner logiquement toutes les scènes d'un acte, est du reste commune aux maîtres de l'Opéra romain de la première moitié du XVII[e] siècle. Elle sera complètement perdue à l'époque napolitaine.

Stefano Landi a été le grand musicien des Barberini (2). Il a inauguré leur théâtre. Il a même, d'après M. Goldschmidt, inauguré une époque nouvelle de la musique dramatique. J'ai déjà montré ce qu'il me semblait y avoir d'un peu hasardeux dans cette assertion. Mais toutes les pages consacrées aux œuvres de Landi sont très intéressantes. J'attire surtout l'attention sur l'analyse de la *Morte d'Orfeo*, tragicomédie pastorale (1619). Il ne m'avait pas été possible de lire la partition; l'unique exemplaire connu, à l'époque où j'étais à Rome, venait d'en partir, à la suite de la vente Borghese. Le poème semble assez médiocre : le sujet est emprunté à la dernière

(1) J'en ai publié d'autres extraits dans une étude parue à *la Tribune de Saint-Gervais*, de juin 1899 : *Le drame religieux au* XVII[e] *siècle*. — Je signale surtout le récitatif poignant du Corps : « Ahi, che mi da consiglio ? »

(2) Je signale à M. Goldschmidt quelques petites erreurs accessoires. Il attribue à l'époque des Barberini la construction de certains monuments célèbres de Rome, qui sont de beaucoup postérieurs, comme l'escalier de la place d'Espagne, qui est du commencement du XVIII[e] siècle, et la fontaine de Trevi, qui fut construite de 1735 à 1762, sur les plans de Nicolo Salvi.

partie du mythe d'Orphée; la mort d'Eurydice et les efforts d'Orphée pour la reconquérir sont antérieurs à l'action. C'est la fête d'Orphée, et les dieux y prennent part. Mais Bacchus, irrité par le vœu qu'a fait Orphée de se soustraire aux femmes et à l'amour, le fait tuer par les Ménades. Jupiter l'élève au ciel, en qualité de demi-dieu. Une seule situation est poétique, et d'une ironie mélancolique et sereine. Orphée, après sa mort, refuse d'aller au Ciel. Il veut retrouver, il veut revoir Eurydice. Sur l'ordre de Mercure, Caron la fait venir. Mais, ombre comme toutes les ombres, elle a bu le philtre de l'oubli, et ne reconnaît plus celui qu'elle a aimé. Alors Orphée comprend que la mort pour lui aussi est l'oubli; il s'arrache pour la dernière fois à l'image chérie, et il suit Mercure auprès des Olympiens. Que n'eût fait un vrai poète avec une telle scène! J'en connais peu d'une telle grandeur. — Le principal intérêt musical de l'œuvre est l'introduction, pour la première fois, dans l'Opéra, de l'élément comique. Dans la scène du Tartare, Caron est représenté comme un vieux bourru, bruyant et réjoui; et son air à boire est comme le prototype de l'*aria buffa*.

Ces dispositinns de Stefano Landi à la comédie musicale se retrouvent, plus développées, dans le *S. Alessio*, qui fait preuve de la variété des moyens et de la souplesse du talent de l'auteur. J'ai dit quelle importance dramatique M. Goldschmidt attache à cet ouvrage, dont le poème est du cardinal Ruspigliosi (le futur pape Clément IX). Il admire qu'il ait rompu avec les traditions de la pastorale florentine, et qu'il soit entré le premier (mettons un des premiers, — j'ai signalé avant lui la *S. Orsola* de Gagliano) dans la peinture de l'âme moderne et vivante. A vrai dire, je suis moins frappé par l'importance de cette innovation. Je ne sais pourquoi M. Goldschmidt se montre si sévère pour le drame pastoral, — autrement dit pour les *Orphée*, les *Euridice*, les *Daphné*, ou les *Armide*; car pour l'expression des sentiments dramatiques, je ne sache pas qu'on puisse jamais trouver de sujets plus poignants et plus beaux. Qu'importe que le costume soit grec ou moderne? Nous sommes les contemporains de tout homme qui souffre; comme le dit Monteverdi, « Ariane émeut parce qu'elle est une femme; Orphée, parce qu'il est un homme. Un monstre ne peut émouvoir (1). » Et en ce sens, je me trouve plus rapproché d'esprit du chantre Thrace et de sa douleur, que du Diable de *S. Alessio*. On ne pourrait attribuer une valeur historique à l'emploi des sujets modernes dans l'Opéra, que si la musique s'y appliquait, par une sorte de notation réaliste de la parole et des airs populaires, à peindre la vie moderne; mais il n'y a pas une différence essentielle entre la façon dont parlent les personnages de Landi, et ceux des opéras antérieurs. Ce n'est qu'une question de plus ou de moins de talent; mais je me refuse à voir là un genre nouveau; le costume seul est nouveau. Il ne l'est même pas. La description du temps que je donne plus loin, montre que tous les habits du *S. Alessio* avaient été dessinés « d'après les statues ou les médailles antiques ».

Le *S. Alessio* fut joué pour la première fois, non pas en 1634, comme l'écrit M. Goldschmidt, et comme je l'ai écrit moi-même, mais le lundi gras, 23 février 1632. Je publie ci-après la curieuse relation de Jean-Jacques Bouchard, qui y assistait, avec quelques autres Français, parmi lesquels Gabriel Naudé, le futur bibliothécaire et ami intime de Mazarin. Elle fixe certains points, inconnus jusqu'à présent, de l'interprétation, de la mise en scène et des costumes; et surtout, elle donne l'aspect étrangement pittoresque de la représentation. On y remarquera aussi la quantité d'autres spectacles, donnés la même semaine à Rome, dont plusieurs en musique. — *S. Alessio*

(1) Lettre du 9 décembre 1616.

présente un effet remarquable pour peindre des caractères en musique ; le sentiment en est souvent émouvant. La profondeur de certains récitatifs semble à M. Goldschmidt laisser loin derrière eux Monteverdi lui-même (en ceci, je ne suis pas tout à fait de son avis), et annoncer Cavalli (ce que je crois volontiers). Landi a aussi un vrai talent comique, qui garde une distinction à laquelle les Vénitiens se sont rarement tenus. Les scènes et les rôles comiques sont assez habilement mêlés, et opposés aux tragiques.

Par-dessus tout, l'œuvre est des plus importantes pour l'histoire des formes musicales. On y trouve, pour la première fois connue, un duetto bien net, un air régulier à deux parties, une ouverture instrumentale dans la coupe dont on attribue l'invention à Alessandro Scarlatti. De plus, la hardiesse de certaines modulations montre que la révolution harmonique, dont Monteverdi fut un des premiers champions, a fait de nouveaux progrès; et, comme chez Mazzocchi, la construction de chaque acte est calculée de façon que l'effet musical monte dans une progression constante, de la première scène à la dernière, où sont employés tous les facteurs réunis du spectacle, l'ensemble des moyens instrumentaux et vocaux, le double chœur et les deux orchestres. L'exemple de ces grands finales ne sera suivi que par l'Opera buffa. Il faudra attendre jusqu'à la fin du XVIIIe siècle pour les voir repris dans l'Opéra. Landi est aussi un novateur dans le groupement de l'orchestre et l'instrumentation, comme le montre M. Goldschmidt dans son troisième chapitre.

L'Opéra ne profita pas, autant qu'on aurait pu l'attendre, des progrès réalisés par Landi. Il était trop sous la dépendance d'une aristocratie sans sérieux d'esprit et sans dignité de cœur. M. Goldschmidt montre la faiblesse dramatique de Michel Angelo Rossi, dans son *Erminia sul Giordano* (1637), dont l'intérêt historique vient surtout de la place disproportionnée que commencent à prendre les machines dans le théâtre musical. — Il est un peu plus sévère qu'il ne convient pour la *Vita humana* de Marco Marazzoli (1656). Le talent dramatique en est peut-être médiocre, mais non la musique. Je ne connais pas, dans la première moitié du XVIIe siècle, de page plus exquise, avec plus de grâce délicate et raffinée, que le duo de la Vita et de l'Intendimento. On en jugera prochainement, je crois, à l'un des concerts historiques que doit donner, cet hiver, à Paris, Mme Marie Mockel.

Le dernier grand maître de l'Opéra Romain est le célèbre Loreto Vittori, poète, compositeur, et surtout chanteur fameux. J'ai longuement parlé de lui, et je suis heureux d'être en si complet accord avec M. Goldschmidt, qui voit en lui un génie, un esprit puissant, une nature profonde. La *Galatea* de 1639 est, dit-il, un chef-d œuvre, aussi grand par le charme que par l'émotion, le sommet le plus haut où soit arrivée la tragédie pastorale des Florentins. Tout y est admirable : la forme aux belles lignes souples et libres, la précision intelligente de l'expression musicale, la finesse et la profondeur unies de l'esprit, la verve comique, la grandeur pathétique, obtenue par des moyens d'une extrême simplicité, le mélange le plus harmonieux de la science contrepointique ancienne et de l'expression mélodique nouvelle. Vittori n'eut pas de successeurs. Car si la fougue pathétique de Cavalli, et la mélancolie émouvante et concentrée de Provenzale, sont dignes de lui être associées, une œuvre comme la *Galatea* reste unique. C'en est fini de cette divine beauté antique, jusqu'à Gluck.

Après Vittori, l'art romain perdit ses puissants Mécènes : les Barberini, chassés d'Italie après la mort d'Urbain VIII. J'ai raconté dans cette Revue même leur exode en France, et les conséquences que leur séjour à Paris eut pour la fondation de l'Opéra français. Les musiciens romains se tournèrent d'ailleurs de préférence vers le genre

comique, et abandonnèrent l'Opéra aux Vénitiens, dont les œuvres triomphent à Rome, dès 1643 (1).

La dernière œuvre importante qui représente l'Opéra Romain, l'*Orfeo* de Luigi Rossi, joué à Paris, en 1647 (œuvre d'ailleurs d'un Napolitain, très pénétré d'influences vénitiennes), marque la ruine définitive des théories dramatiques de Rome et de Florence, et l'avènement de l'opéra de concert. Le lyrisme et l'art du *bel canto* y relèguent au dernier plan le souci du théâtre, de l'unité d'action et de l'effet dramatique. M. Goldschmidt reconnaît d'ailleurs les très beaux dons poétiques et musicaux de Luigi, la perfection accomplie de sa forme, qui annonce celle de Händel, la solide structure de ses harmonies, et le développement qu'il a donné aux airs *da capo* (dont il n'est pourtant pas l'inventeur ; car on en trouve un exemple dans l'*Incoronazione di Poppea* de Monteverdi, en 1642).

* * *

L'art romain, délaissant l'Opéra, s'engagea dans une voie différente : la Comédie musicale. Il y fut le véritable initiateur, on peut dire le créateur de l'*opera buffa*, qui est l'œuvre la plus originale et la plus représentative de l'esprit italien au XVIIe et au XVIIIe siècles. A vrai dire, ce n'est pas que l'introduction dans la musique de l'élément comique soit une chose nouvelle ; nous avons noté des scènes comiques dans la *Morte d'Orfeo* (1619), et le *S. Alessio* (1632) de Landi ; il y en a d'autres dans la *Diana Schernita* de Cornachioli (1629), qui est une bouffonnerie mythologique, d'ailleurs sans talent musical (2).

Il y en avait partout à cette époque. M. Goldschmidt fait du cardinal Ruspigliosi le père de la comédie musicale, l'inventeur de l'*Opera buffa* ; et c'est en effet de ses comédies, jouées chez les Barberini, que procède directement l'*Opera buffa*, sous la forme que nous lui connaissons au XVIIIe siècle. Mais c'est là beaucoup plus une invention musicale (donc, le fait des compositeurs de Ruspigliosi : Marazzoli, Mazzocchi et Abbatini), qu'une invention théâtrale. Seule, la forme était à trouver ; mais l'esprit de la comédie musicale était partout à cette époque, et depuis presque un siècle. Ruspigliosi avait eu à la fin du XVIe siècle d'illustres ancêtres, plus intéressants que lui, surtout cet Orazio Vecchi, que je m'étonne de ne pas voir mentionner par M. Goldschmidt. S'il s'est servi de moyens musicaux différents, du style madrigalesque, une œuvre comme l'*Amfiparnaso* de 1597 n'en est pas moins une comédie musicale aussi hardie, à mon sens, que les comédies des Barberini. M. Goldschmidt admire le réalisme de Ruspigliosi, qui sait faire parler un Sicilien, un Bergamasque, un Napolitain, avec toutes les nuances de leur idiome. Orazio Vecchi parle le vénitien, le bolonais, l'espagnol, le bergamasque, le toscan, l'hébreu macaronique. Ruspigliosi et Mazzocchi peignent des scènes populaires, le brouhaha d'un marché. Vecchi peint le charivari des Juifs au Ghetto. Les Vénitiens ont usé et abusé du ridicule qui a sa source dans la caricature des infirmités physiques. Vecchi met de même en scène des vieillards bègues

(1) Mais non pas chez l'abbé Jules Mazarin, ambassadeur français, comme l'écrit M. Goldschmidt. Jules Mazarin est en France depuis 1639, et premier ministre en 1643. C'est son frère, Michel Mazarin, qui est ambassadeur vers 1645, et donne dans son palais des représentations d'opéra vénitien.

(2) M. Goldschmidt semble dire que nous sommes en contradiction au sujet de cette œuvre. Je crois qu'il n'a pas très exactement compris ma pensée. En effet, il écrit : « Le livret de la *Diana Schernita* n'est pas une comédie, comme Rolland semble disposé à l'admettre... C'est un amusement mythologique, et les scènes sérieuses n'y manquent pas. » C'est justement ce que je dis moi-même : « Ce n'est pas encore une comédie de mœurs, mais une plaisanterie mythologique, dans le goût de la Renaissance... ; et le musicien est, malgré lui, attiré vers les scènes dramatiques. » (P. 158-160 de l'*Histoire de l'Opéra avant Scarlatti*.) Nous sommes donc d'accord.

et tombés en enfance. Et Vecchi lui-même n'a rien inventé. Le sens réaliste et bouffe de la vie a toujours été trop aigu et trop vif en Italie, pour qu'on puisse attribuer à qui que ce soit l'invention de la musique bouffe, ou même de la comédie musicale : elle a toujours existé. Il faut réduire l'invention du librettiste et des musiciens des Barberini à la création *des formes musicales* de l'*Opera buffa*, tel que nous le voyons définitivement constitué à Naples, cinquante ans plus tard.

Les deux principales comédies romaines sont : *Che soffre speri* (1639) (1), et *Dal male il bene* (1654), toutes deux de Ruspigliosi pour le poème, et, pour la musique, la première de Marco Marazzoli et Vergilio Mazzocchi, la seconde d'Antonio Maria Abbatini et Marco Marazzoli. L'intérêt de *Che soffre speri* est plus littéraire que musical. Il faut pourtant y noter, avec M. Goldschmidt, l'apparition du *Recitativo secco*, qui régnera sur la comédie italienne pendant deux siècles. *Dal male il bene* a bien plus de valeur. Les personnages de valets, habilement dessinés par Ruspigliosi, ne sont pas mal traduits en musique par Abbatini et Marazzoli. Le récitatif arrive à trouver le ton juste entre la parole et le chant, et chaque acte d'Abbatini est terminé par un véritable finale, où se réunissent toutes les voix. Ainsi, comme le montre M. Goldschmidt, il y a lieu de réformer l'opinion qui attribue l'invention du finale bouffe à Logroscino et à Piccini. Assurément, Abbatini ne cherche pas, dans le morceau d'ensemble, à caractériser au point de vue psychologique chacune des parties; il ne se préoccupe que de rendre la situation générale. Ce sera l'œuvre d'un art plus avancé, celui de la fin du XVIIIe siècle, d'achever son invention. Mais il est juste de revendiquer son mérite de novateur.

Un meilleur musicien que les compositeurs attitrés de Mgr Ruspigliosi, Jacopo Melani de Pistoie, devait dès 1657 consacrer le genre de la comédie musicale par son talent, et par le succès d'une de ses œuvres qui fut prodigieusement populaire : *la Tancia, overo il Potestà di Colognole* (2). *La Tancia* est une comédie paysanne dans le goût de celles qu'écrivait dès le commencement du siècle Michelangelo Buonarroti, c'est-à-dire une vraie et bonne comédie réaliste des mœurs campagnardes. La musique en est écrite sous l'influence vénitienne, surtout marquée dans l'orchestration et dans la forme mélodique. La vérité psychologique y est souvent sacrifiée dans les Airs à la beauté plastique. Le sentiment dramatique reste cantonné dans le Récitatif. Mais ces airs ont une grâce pure et suave, qui respire le parfum des meilleurs airs de Händel. On trouve dans cette comédie des personnages burlesques, en particulier le type de ganache, cher à l'opéra vénitien. On y trouve aussi des finales, qui ne sont plus de purs morceaux de musique, mais de l'action en musique. M. Goldschmidt rapproche justement la situation de la fin du second acte de *la Tancia*, de la fin de l'acte du Bal dans *Don Giovanni*. Il y a, de plus, — chose nouvelle à cette époque — une amusante parodie d'une scène d'opéra connu : une évocation burlesque du Diable, qui rappelle une scène fantastique du *Giasone* de Cavalli. Enfin, — et M. Goldschmidt n'a peut-être

(1) Je serais tenté de reporter la date de la première exécution, comme pour le *S. Alessio*, deux ans plus tôt, en 1637. Je ferai en effet remarquer qu'il est plus que probable que *Che soffre speri* ne fait qu'un avec *il Falcone*, comédie musicale, d'auteur inconnu, que les *avis de Rome* notent pour l'année 1637, et dont on n'avait pu retrouver la partition. Il suffit de lire le libretto de *Che soffre speri*, pour voir qu'il est inspiré par endroits du Faucon, *il Falcone*, la nouvelle de Boccace.

(2) M. Goldschmidt qui veut bien reconnaître que j'ai retrouvé le manuscrit de *la Tancia*, me reproche de m'en être tenu dans mon étude au libretto de 1689. Il se trompe. J'ai pris copie d'une partie de la musique ; j'en ai fait chanter des fragments à Paris, et j'analyse brièvement quelques airs dans mon livre. Mais j'avoue que je n'en avais pas senti la beauté, aussi profondément que je le fais, maintenant que j'ai lu le livre de M. Goldschmidt, et les admirables exemples qu'il cite ; et j'en fais très volontiers mon *mea culpa*. — J'ai pour excuse l'excuse même que donne M. Goldschmidt (p. 79, note 2), « que la Bibliothèque Chigi n'est ouverte que trois heures par semaine », les semaines où il n'y a point de fêtes, — ce qui n'est pas fréquent.

pas assez mis en lumière ce dernier point, — il faut noter l'emploi de vrais chants populaires. Le petit air de la Tancia en langue toscane : « S'io miro il volto « (acte I, sc. IX), n'est pas un pastiche de style populaire; c'est véritablement un air populaire, dont la mélodie a dépassé les limites de la Toscane; et j'ai moi-même souvenir de l'avoir entendu chanter.

*
* *

Dans son dernier chapitre, M. Goldschmidt étudie l'orchestration de l'Opéra Romain. — La réforme florentine s'occupa bien plus de perfectionner la déclamation et le chant que l'orchestre. Les premiers maîtres de l'Opéra s'en tinrent aux combinaisons instrumentales, employées à la fin du XVIe siècle, pour rehausser l'éclat de certains madrigaux, ou pour réduire des madrigaux à plusieurs voix, en un chant à une voix accompagné par des instruments. Chez Cavalliere, la base de l'orchestre est le *clavicembalo* alternant avec l'orgue. Avec le clavicembalo se combinent la *lira doppia*, le *chitarrone* ou *tiorbe*. Avec l'orgue se combinent 2 *flauti* ou 2 *tibie all' antica* (*sordellini*), — On accorde généralement à Monteverdi le mérite d'avoir organisé l'orchestre moderne. C'est à tort, dit M. Goldschmidt, qu'on regarde l'*Orfeo* de 1607 comme le point de départ d'un développement nouveau. « En réalité, le maniement de l'orchestre dans cet opéra est le fait d'un esprit génial, qui vise à de nouveaux moyens d'expression; mais c'est le dernier développement de l'instrumentation ancienne, le sommet et le terme d'une évolution, non le début d'une évolution nouvelle. » Les moyens employés ne sont pas essentiellement différents de ceux des prédécesseurs. Ils sont seulement plus abondants, parce que Monteverdi avait à sa disposition, à la cour de Gonzaga, le corps le plus nombreux de chanteurs et d'instrumentistes d'Italie. Je renvoie pages 135 et suivantes du livre de M. Goldschmidt, à l'analyse minutieuse qu'il fait de l'instrumentation de l'*Orfeo*, de la composition et de l'emploi de l'orchestre, et de quelques effets impressionnants, trouvés par le génie de Monteverdi, en particulier dans la scène où la messagère apprend à Orphée la mort d'Eurydice, et dans la scène des Enfers. — Monteverdi semble à M. Goldschmidt entrer dans une voie plus nouvelle avec ses deux petites partitions : *Ballo dell' ingrate* (1608), et *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624).

Quelle est cette voie nouvelle ? Elle consiste, d'après M. Goldschmidt, dans la simplification voulue de l'orchestre. « Il s'agissait, pour créer un style proprement orchestral, de se limiter d'abord à un petit groupe d'instruments... Ce n'est pas pauvreté, comme on l'a dit; c'est perfectionnement. » On travaille d'abord à constituer le noyau de l'orchestre, qui, jusque-là, était composé d'éléments nombreux, mais hétéroclites, mal combinés, et sonnant mal ensemble. Une révolution dans la lutherie favorise ces efforts. Le violon, qui, jusqu'à l'*Orfeo* de Monteverdi, n'avait jamais été employé seul dans l'orchestre, séparément des violes, devient le premier instrument de l'orchestre. Le règne des violes est fini ; elles s'effacent de plus en plus et disparaissent vers 1630. Un texte inédit, que M. Goldschmidt n'a pu connaître, un passage de la relation déjà citée de J.-J. Bouchard, dit qu'en 1632, à Naples, « les violes sont presque hors d'usage »; jusqu'alors, elles étaient tellement en vogue, qu'on en faisait continuellement des concerts; mais à présent, « elles sont toutes esteintes, ne se chantant plus qu'aux églises » (1). Le quatuor des violons uni au clavicembalo forme la base orchestrale de tout l'opéra du XVIIe siècle, partout où l'on n'a pas expressément besoin, pour un effet

(1) P. 14 du ms. de la Bibl. des Beaux-Arts.

spécial, de timbres spéciaux, comme les trompettes et les timbales pour les chants de guerre et de fête, les *cornetti*, les bassons et les trombones, pour les incantations magiques ; et, rarement en Italie (fréquemment en France), les flûtes pour les scènes pastorales. — M. Goldschmidt montre divers spécimens de cette instrumentation dans la suite des opéras romains et vénitiens ; et il donne de très utiles conseils pour la lecture des partitions de l'époque, fort imcomplètement notées, comme on sait ; puisque, le plus souvent, le compositeur italien se bornait, par paresse et par économie, à une notation sténographique de l'orchestre, s'en remettant pour la déchiffrer et la compléter, à l'habileté des instrumentistes. Il conclut (et j'avoue que je n'ai été qu'imparfaitement convaincu) que c'est une erreur de considérer l'orchestre de l'opéra italien du XVII[e] siècle, comme une masse inorganisée, négligée par le compositeur, et sacrifiée au caprice du chanteur. Les moyens instrumentaux se sont limités et perfectionnés. L'orchestre a gagné en qualité ce qu'il a perdu en quantité. Le morceau symphonique est manié avec plus de soin et de personnalité ; et l'on réussit à créer, surtout pour le violon, un style adapté à la nature de l'instrument, soit qu'il veuille concerter avec les voix, soit qu'il doive remplir les pauses du chant.

* * *

J'ai voulu analyser avec quelques détails et commenter pas à pas ce remarquable livre. Il m'a paru qu'il y avait profit à en faire connaître l'ensemble des résultats, qui sont fort intéressants, plutôt qu'à limiter ma critique aux quelques points, assez rares, on l'a vu, où je ne suis pas tout à fait d'accord avec l'auteur. — Résumons cette évolution de la musique :

Nous voyons l'art romain prendre part à la réforme de Florence, sans s'asservir à ses théories. Ses plus grands maîtres, Mazzocchi et Landi, introduisent dans l'Opéra la polyphonie chorale. En ceci, malheureusement, il ne furent pas suivis ; parce que dans la seconde moitié du XVII[e] siècle, et surtout à Venise, le chœur perdit de son importance dans l'Opéra, ou disparut tout à fait, pour des raisons trop longues à rappeler, et que M. Kretzschmar a étudiées dans ses différents livres sur l'opéra vénitien. Les efforts de Mazzocchi et de Landi ne furent pourtant pas perdus ; car leur style passa dans l'oratorio et la cantate italienne, qui fut le modèle de Händel. D'autre part, tous les maîtres romains, de Cavalliere à Luigi Rossi, travaillèrent à créer ou perfectionner le récitatif, le chant strophique, la variation mélodique et l'aria à 2 et à 3 parties. Dans une autre direction, ils créèrent l'*opera buffa*. Enfin, ils jetèrent les bases de l'orchestration moderne, où ils furent encore les précurseurs directs de Händel.

Il y a quelques mois, j'analysais ici un livre de M. Luigi Torchi sur *la musique instrumentale en Italie aux* XVII[e] *et* XVIII[e] *siècles*. Il faut rapprocher ces deux livres : ils se complètent. Ainsi, l'on a le tableau de cette Italie du XVII[e] siècle, que l'histoire représentait naguère comme une race en pleine décadence, et qui est au contraire la source bouillonnante de tout l'art musical moderne.

A la vérité, la décadence est partout cachée dès le début même de cette évolution. Le livre de M. Goldschmidt le montre, aussi bien que celui de M. Torchi : ici et là, c'est une tendance à jouer avec les sons, à ne se soucier que de la pure beauté de la forme, à faire bon marché de la pensée et de la vérité (dès Mazzocchi, dès Landi). Et c'est une lutte entre quelques grands hommes et leur époque : Frescobaldi, Pasquini, Corelli, dans la musique instrumentale ; Cavalli, Provenzale, dans l'Opéra, — pour opposer une digue au torrent. En vain. L'Opéra est

entraîné par le génie d'Alessandro Scarlatti dans une décadence superbe. Mais cette décadence même a quelque chose de puissant et de joyeux, et qui inspire plus l'envie que le regret : elle vient de trop de richesse, de trop de facilité native, de trop d'abondance. C'est une ivresse de la musique. Heureux les peuples qui ont trop de musique en eux! ROMAIN ROLLAND.

La première représentation du « San Alessio » de Stefano Landi, en 1632, à Rome, d'après le journal manuscrit de Jean-Jacques Bouchard.

Jean-Jacques Bouchard, né à Paris en 1606, mort à Rome en 1641, est connu des érudits par une autobiographie, dont la première partie fut publiée en 1881 par M. Alcide Bonneau. Ce sont des *Confessions* d'enfance, dont la sincérité va jusqu'au cynisme. Elles s'arrêtent à l'année 1631. Bouchard venait d'arriver à Rome; il avait quitté Paris, le 29 octobre 1630, muni de lettres de recommandations de Gassendi et des frères Dupuy pour Peiresc, qui lui-même l'avait aimablement adressé à ses amis Romains, en particulier au cardinal Francesco Barberini (1), au chevalier Cassiano del Pozzo, l'ami de Poussin, à Lucas Holstein, et à l'ambassadeur de France, comte de Noailles. — La suite de ces Confessions se trouve en manuscrit (M. 401) à la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts de Paris. M. Lucien Marcheix en publia récemment de très curieux extraits sous le titre : *Un Parisien à Rome et à Naples en 1632* (Ernest Leroux). J'ai déjà eu l'occasion de signaler dans cette Revue l'intérêt pour l'histoire de la musique de certains des renseignements contenus dans ce livre. J'ai voulu les compléter, et j'ai pu, grâce à l'obligeance de M. E. Müntz, prendre connaissance du manuscrit original. J'en donne ici quelques pages qui décrivent les spectacles romains, pendant le carnaval de 1632, et en particulier la première représentation du *San Alessio*, de Stefano Landi. On y trouvera beaucoup de détails inédits. La véracité du narrateur n'a pas craint certains traits un peu crus; mais il prend la précaution de les écrire en latin, ou, quand la licence dépasse les limites permises même à un homme sans scrupules, il les écrit en lettres grecques. Ici, le latin suffit; mais il n'est pas superflu. Je n'ai pas cru devoir rien changer à ce récit : il est intéressant pour l'histoire des mœurs, non moins que pour l'histoire de la musique.

La description du carnaval de 1632 à Rome occupe la fin du manuscrit de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts (p. 274-288). Bouchard figure dans ses notes sous le pseudonyme d'*Orestès*. Rien de plus animé et de plus amusant que tout ce qui se rapporte aux fêtes populaires et aux divertissements de la rue. Je le laisse de côté, tout en notant avec quelle joie enfantine les cardinaux et tous les grands personnages de la ville y prennent part. « Don Thadeo, préfet de la ville, passant dans un coche superbe, avec une livrée de velours verd, jetta à Orestès un œuf, tout doré et esmaillé par-dessus, et rempli par dedans de la poudre de cypre la plus excellente qu'il aye jamais senti. » Je passe les mêlées comiques de princes et de cardinaux. Et je passe aussi toutes ces cavalcades, ces chars couverts de musiciens et de masques qui dansent, ces courses d'enfants nus, de jeunes hommes nus, de vieillards nus, de juifs nus, ces courses d'ânes, de buffles, de chevaux barbes, « sur certains desquels ils

(1) Bouchard devint plus tard secrétaire des lettres latines du cardinal Francesco Barberini.

mettent des petits garçons qu'ils attachent sur le dos du cheval avec de la poix qu'ils leur mettent sous les fesses »; — et tous ces plaisirs bouffons et sauvages, où il y a toujours quelques hommes ou quelques femmes blessés, estropiés, écrasés dans la cohue, sans que rien puisse troubler l'allégresse démente d'un peuple tout entier.

Je dois m'arrêter davantage aux spectacles, que voit et raconte Bouchard. Il y en a chaque jour, et souvent, plusieurs fois par jour (1).

Le samedi 14 février, comédie chez l'ambassadeur de France. Le fameux Fritellino y joue Pantalon et le Docteur. L'acrobatie tient une large place dans la comédie.

Le dimanche 15, comédie chez un particulier : le *Parto finto* (*l'accouchement feint*).

Le mercredi 18, comédie au collège Capranica, composée et récitée par les écoliers. Ils se rendaient sur la scène, en marchant sur les têtes du public ; et, pendant la représentation, ils s'amusaient à lancer des tuiles et des pavés aux assistants, qui en semblent ravis. La comédie représentait un innocent, ou idiot, âgé d'une trentaine d'années, qui est encore conduit par sa nourrice et son père nourricier, paysan de Pérouse. « Il laschoit parmi ses naïvetés et folies des traits malicieus et satyriques fort à propos... *Il y eut des intermèdes en stilo recitativo : d'un Typhon qui fit fuir Apollon en Ægypte, et se cacher sous la forme d'un veau; que Typhon ayant tué, il en sortit à l'instant trois mouches à miel, qui s'appellent en italien Api, font une allusion avec le dieu Apis, et les Api qui sont aux armes d'Urbain VIII. A propos de quoy la lune qui parut vestue en nymphe avec deux autres, chanta d'assez beaus vers... La comédie ne fut achevée qu'à quatre heures de nuit*; *encore qu'Orestès y eust entré à midy avec toutes les difficultés du monde.* »

Le jeudi 19, comédie à l'ambassade de France : « *I duoi Virginii gemelli*, qui estoint tousjours prins l'un pour l'autre. » (*Les Ménechmes.*)

Le samedi 21, « Orestès fut au Séminaire Romain à voir une représentation que faisoint les pensionnaires du *Combat de David avec Goliat*. La diversité de scènes fut belle et somptueuse. La première estant du fleuve Jourdain qui parut vestu de toile d'argent et bleui par escailles, *avec un chœur de pescheurs, et un autre de bergers, qui récitèrent tous en musique. L'autre fut d'un enfer où se plaignoint en musique les âmes, puis sortit Sathan, et plusieurs diablotins qui firent un ballet à la moresque.* La troisième fut d'un camp. La quatrième d'un assaut de ville. La cinquième du pavillon ou tente de Saul forcené, et la dernière de son trosne. *Il y eut quantité d'intermèdes de musiques, et ballets d'homes armez*, les espées nues au poing, et le bouclier au bras. Entre autres, il y en eut un de tours de souplesses, qu'ils appellent le torse d'Hercule (*ou le forze d'Hercule*?). Un se coucheoit à la renverse ne s'appuiant pas néantmoins sur le dos mais sur les pieds et les mains seulement, ayant tout le corps en l'air ; et portoit ainsi quatre autres qui montoint sur lui, puis un autre fois, il se couchoit tout plat à terre sur le dos, et tenant les pieds de deus petits garçons, qui restoint tirez en laire, par deus autres que deus autres portoint tout droits sur leurs espaules, il se relevoit ainsi de terre. Puis deux portant deus sur leurs épaules, lesquels deus d'en haut, en portoint encore un tout droit sur deus bastons qu'ils portoint sur leurs espaules. Tout cela fut assez passable. Mais les vers de la représentation et les acteurs furent les plus gaufes, pédantesques et pueriles que l'on scauroit s'imaginer. Toute la noblesse et gens de qualité de Rome y estoit pourtant;

(1) Le mardi-gras, 24 février, « n'y avoit coing de rue où il n'y eust une petite comédie à trois ou quatre personnages qu'ils appellent *Zingaresca* ».

et *cette action a été jouée jusque à quatre et cinq diverses fois avec une telle presse que les cardinaulx à peine y pouvoint entrer.* Mais cestoit plus pour voir la jeunesse assistante que les acteurs, et les acteurs que l'action. Car le Séminaire est révéré et fréquenté des Romains, comme le temple où sont contenues et enserrées toutes les beautez d'Italie. — *Au retour sur les quatre heures de nuit, Orestès trouva à la Scrofa un char sur lequel l'on jouoit une comédie.* »

Le dimanche 22, comédie chez le duc Zagarola. *C'était* « *la quatrième comédie de l'apres-midi* » ; *et il devait y en avoir encore une autre, après.* Aussi les acteurs étaient-ils fatigués. Ils représentaient le mariage de Pantalon, et le charivari que lui font Mesetino et Bagulino.

Nous arrivons à la représentation de *San Alessio,* le lundi gras 23 février. Bouchard s'y rend, après avoir vu les masques. Je lui laisse la parole :

* * *

« ... De là Orestès fut à la représentation que faisoit faire le cardinal Francesco Barberino en son nouveau palais. Le cardinal luy mesme fit entrer Orestès par-dessous l'eschafaut, et le conduisant par la main le fit soir à ses pieds sur un petit banc, et commanda à Lucas Holsteinius de se tenir près Orestès, et luy expliquer le subjet, voulant supleer par cette faveur gratuite et qui ne luy coustoit rien, au défaut des autres ausquelles semblent l'obliger les recommandations qu'il a eu pour Orestès. Ce fut une des belles représentations qui se soit jamais faite â Rome, disoit-on. Orestès onques ne vit rien de si somptueus et si agreable. Toute la sale estoit teudue de satin rouge bleu et jaune, avec un dais au-dessus de mesme qui couvroit toute la sale. Le theatre eut *quatre scenes* (1). La première representoit la ville de Rome avec ses palais. La seconde l'Enfer d'où sortirent quantité de diables. La troisiesme fut le mausolée ou tombeau de saint-Alexis. Et la quatrième une gloire du paradis ou estoit saint Alexis axec quantité d'anges. Les nues s'ouvrirent, et parut un grand lieu si resplendissant et lumineux qu'à peine le pouvoit on regarder. Toute la représentation fut récitée en musique avec ces *stili recitativi* qu'ils usent en Italie, et *l'on oyoit toutes les parolles aussi distinctement que s'ils n'eussent fait que parler.* Les voix estoint toutes excellenfes, estant l'eslite des musiciens du palais et de Rome. Les récitans qui représentoint ou femmes ou chœurs ou anges, estoint beaus en perfection ; estans ou jeunes pages, ou jeunes chastrez di capella, de sorte que l'on n'entendoit que souspirs sourds par la sale, que l'admiration et le désir faisoint eschaper *da i petti impavonazzati* (des robes violettes). Car pour les rouges ayants plus d'autorité, ils se comportoint aussi plus librement : jusques la que le card. San Giorgio et Aldobrandin, *protensis labris et crebris sonorisque pupismatibus glabros hos ludiones ad suavia invitabant.* Et les habits estoint extrêmement considérables, et pour la richesse, et pour le soing avec lequel ils avoint esté faits, *ayant été pris sur statues ou médailles antiques.* Voici le subjet (2).

(1) On remarquera qu'il n'y a que quatre décors, bien que la partition du *S. Alessio* semble indiquer une plus grande variété de scènes. Il est probable qu'à la représentation de 1634, on ajouta des décors nouveaux, et des personnages nouveaux.

(2) Bouchard intercale ici, dans son manuscrit, le programme imprimé de la représentation, qui était distribué aux assistants. Il l'a annoté d'indications en italien, relatives aux costumes et aux noms des acteurs. En voici la traduction :

ARGOMENTO
DELLA RAPPRESENTATIONE
DI S. ALESSIO.

Il Prologo é cantato da Roma (*a*), la quale accennando il valore de' suoi cittadini nell' armi, mostra, che non meno celebre nella santita è stato il nome di esse, tra quali è singolarmente cospicua la gloria di S. Alessio.

[*a.* « *Vestita di tela d'argento a lantica, come si vede dipinte nelle medaglie, con l'elmo, il scudo, et la meza picca. Pauluccio castrato di capella recitava, overo cantava.* »] (NOTE MANUSCRITE DE BOUCHARD.)

ATTO PRIMO.

Scena prima.

Eufemiano (*a*) senator romano, e padre di S. Alessio incontratosi con Adrasto (*b*) cavaliere romano, novamente venuto dalla guerra, si rallegra del suo ritorno : et entrando a discorrere de i casi di Alessio, piglia occasione di raccontargli la partenza di lui seguita molti anni prima, e mentre si querela di tale avversità, è con particolare affetto compatito, e consolato da Adrasto,

[*a.* « *Con la sottana rossa et la toga rossa et d'argento, alzata et aggroppata sopra la spalla Il Bianchi tenore di capella excellentissimo recitava.*

b. Con un sago di tela d'argento, et la spada a lantica, e' l capo ignudo. era pur tenore. »] (NOTE DE BOUCHARD.)

Scena seconda.

Contemplando S. Alessio (*a*) la vanità degli huomini, e la caducità delle cose mondane, desidera di esser libero dalla carcere del Mondo, e perciò ricorre à Dio con l'oratione.

[*a.* « *Vestito da franciscano, senza capuccio pero : il castrato del card. Francesco Barberino.* »] (NOTE DE BOUCHARD.)

Scena terza.

Martio (*a*) paggio di Eufemiano col vedere S. Alessio, stimato da lui un forestiero

« *Le Prologue* est chanté par Rome (*a*), qui faisant allusion à la valeur de ses citoyens dans les armes, montre que non moins célèbres dans la sainteté furent leurs noms, parmi lesquels est singulièrement fameuse la gloire de saint Alexis.

[*a.* « *Vêtue de toile d'argent à l'antique, comme on le voit sur les médailles, avec le casque, le bouclier, et la demi-pique. Pauluccio, castrat di capella, récitait, ou chantait* ».] (NOTE DE BOUCHARD.)

ACTE PREMIER.

Scène Ire. — Enfemiano (*a*), sénateur romain, et père de saint Alexis, se rencontre avec Adraste (*b*), cavalier romain, récemment revenu de la guerre ; il se réjouit de son retour ; et venant à parler d'Alexis, il prend occasion de lui raconter son départ, il y a beaucoup d'années ; il se lamente d'un tel malheur ; Adraste y compatit affectueusement, et le console.

[*a. Avec la soutane rouge, et la toge rouge et argent, relevée et agrafée sur l'épaule. Bianchi très excellent ténor di capella, récitait. — b. Avec un sagum de toile d'argent, l'épée à l'antique, et la tête nue. Rôle de ténor, également.*] (NOTE DE BOUCHARD.)

Scène II. — » Saint Alexis (*a*) contemplant la vanité des hommes, et la caducité des choses mondaines, désire être délivré de la prison du monde, et recourt à Dieu par la prière. »

[*a.* « *Vêtu en franciscain, mais sans le capuchon : le castrat du card. Francesco Barberino* ».] (NOTE DE BOUCHARD.)

Scène III. — « Martio (*a*), page d'Enfemiano, voyant saint Alexis, qu'il prend pour un mendiant étranger,

mendico, e per carità alloggiato in quel palazzo, non lascia di schernirlo, come era suo solito; ascoltato da S. Alessio con humiltà, e sofferenza.

[*a.* « *Con una casacca da paggio foderata di tela d'argento. Soprano di San Pietro bellissimo ragazzo ed allegro.* »] (Note de Bouchard.)

Scena quarta.

Il Demonio (*a*) sollecitato da i cori infernali, che promettendosi gran vittorie, fanno allegrezza con balli, si mette all' impresa di tentare, e sedurre la costanza del Santo.

[*a.* « *Vestito stretto di nero con fiamme di tela d'oro et rossa cuscite sopra, et il stracico adietro con perrucca et barba nera, con una serpe in mano. — Basso di capella stupendissimo.* »] (Note de Bouchard.)

Scena quinta.

La Madre (*a*), e la Sposa (*b*) di S. Alessio piangono l'assenza di lui, consolate in vano dalla Nutrice; per consiglio della quale si volgono à pregare Dio, che la prosperi ovunque sia.

Coro (*c*) di cortigiani domestici d'Eufemiano, discorrendo sopra la varietá degli accidenti del mondo, ricorre alla Divina Pietà per aiuto.

[*a.* « *Velata del manto ala romana. — Castrato di capella attempato. — b. Con la palla d'argento, listata rosa et d'oro, la faccia, viso, et capo acconcio alantica. — Marc Antonio Malagigi castrato del card. Antonio soprano maraviglioso et bello. — c. Otto vestiti di mezza cimarre di velluto verde listato d'argento, e con serrature (?) d'argento.* »] (Note de Bouchard.)

Atto Secondo

Scena prima.

Accenna il Demonio d'havere ordito una trama, per la quale spera, che il Santo sarà costretto à scoprirsi.

Scena seconda.

La Sposa risoluta di andar cercando per il mondo il perduto Alessio, comparisce

logé au palais par charité, se moque de lui, suivant son habitude; saint Alexis l'écoute, et souffre avec humilité. »

[*a.* « *Avec une casaque de page, doublée de toile d'argent. Soprano de Saint-Pierre, trés beau et joyeux garçon* ».] (Note de Bouchard.)

Scène IV. — « Le Démon (*a*), sollicité par les chœurs infernaux, qui s'en promettent une grande victoire, et se réjouissent avec des danses, entreprend de tenter et de séduire la constance du saint. »

[*a.* « *Vêtu d'un maillot noir avec des flammes de toile d'or et rouge cousues par-dessus, une queue par derrière, la perruque et la barbe noire, un serpent à la main. Basse di capella, prodigieux* ».] (Note de Bouchard.)

Scène V. — « La Mère (*a*) et l'Epouse (*b*) de saint Alexis pleurent son absence; la Nourrice les console en vain ; sur son conseil, elles vont prier Dieu, afin qu'il le protège où qu'il soit.

Chœur (*c*) de courtisans domestiques d'Enfemiano, qui discourent sur la variété des accidents du monde, et recourent à l'aide de la Divine Providence. »

[*a.* « *Voilée du manteau à la romaine. Castrat di capella âgé. — b. Avec la robe d'argent, bordée rose et or, la face, le visage, et la tête, arrangés à l'antique, Marc Antonio Malagigi, castrat du card. Antonio, soprano merveilleux et beau. — c. Huit hommes vêtus de demi-simarres de velours vert, bordé d'argent, et avec des agrafes d'argent.* »] (Note de Bouchard.)

Acte II.

Scène I. — Le Démon parle d'une trame qu'il a ourdie ; il espère qu'elle forcera le Saint à se découvrir.
Scène II. — L'épouse, résolue à aller chercher par le monde Alexis qu'elle a perdu, paraît en habit de

in habito di pellegrina, e mentre trà se discorre di tal pensiero, è osservata dalla Nutrice, che senza scoprirsi à lei, ne porta l'avviso alla Madre.

Scena terza.

Tenta indarno la Madre d'impedire il disegno; anzi stimolata dall' esempio di un' amor grande, si risolve ancor' essa d'imitarla, e di partirsi con lei. S. Alessio intesa tal novità, raccommandosi prima al Divino aiuto, cerca con varie ragioni di ritenerle dal destinato camino. La Sposa convinta, perdendo ogni speranza di riveder S. Alessio, si vien meno.

Scena quarta.

S. Alessio per il travaglio miserabile de i Parenti, agitato da diversi pensieri, considera trà se medesimo, sè deva manifestarsi.

Scena quinta.

In questa varietà di pensieri viene incontrato dal Demonio, il quale sotto habito (*a*) di vecchio Eremita, procura con diverse ragioni d'indurre il Santo à scoprirsi a Parenti. Egli però restando più confuso che persuaso, non lascia di dubitare, che sia illusione dell' Inferno; onde chiede à Dio, che in tanto bisogno non l'abbandoni.

[*a.* « *De natte che chiamamo noi, con una corona al collo, ed un altra alla cintura, e con griffe o zampe a i piedi.* »] (NOTE DE BOUCHARD.)

Scena sesta.

Apparendo un' Angelo à S. Alessio, gli rivela la vicina sua morte, e la grandezza del premio preparatogli in Cielo : l'essorta ad aspettare quel passaggio con animo intrepido; dal che confortato il Santo, invita la Morte, e và meditando la tranquillità, che in essa ritrovano i Giusti.

Scena settima.

Mentre Eufemiano si duole delle sue sventure in compagnia di Adrasto, sente avviso, come nella Chiesa Maggiore si era udita una voce dal Cielo, che richiamava alle stelle l'anime travagliate nel Mondo : perciò rallegratosi, raccoglie, che per qualsivoglia miseria non si deve mai perdere la speranza.

pèlerin ; tandis qu'elle s'entretient de ses pensées, la nourrice l'observe, sans se montrer à elle, et va prévenir la mère.

Scène III. — La mère tente vainement d'empêcher ce dessein ; et même, stimulé par l'exemple d'un si grand amour, elle décide aussi de l'imiter, et de partir avec l'épouse. Saint Alexis entend ces projets ; et, après s'être recommandé à l'aide de Dieu, il cherche par diverses raisons à les détourner de cette idée. L'épouse, convaincue par lui, et perdant tout espoir de revoir saint Alexis, s'évanouit.

Scène IV. — Saint Alexis, agité de diverses pensées, et ému par le trouble de ses parents, se demande s'il doit se faire connaître.

Scène V. — Dans cette perplexité, il est abordé par le Démon, qui, sous le déguisement (*a*) d'un vieil Ermite, essaie, par divers moyens, d'amener le Saint à se découvrir à ses parents. Mais lui, restant plus troublé que persuadé, ne laisse pas de craindre que ce ne soit une illusion de l'Enfer ; et il demande à Dieu qu'il ne l'abandonne point en une telle détresse.

[*a.* « *De nattes (?) comme nous disons, avec un chapelet au cou, un autre à la ceinture, et des griffes aux pieds.* »] (NOTE DE BOUCHARD.)

Scène VI. — Un Ange apparaît à saint Alexis, lui révèle sa mort prochaine et la glorieuse récompense qui lui est préparée dans le ciel : il l'exhorte à attendre ce passage avec intrépidité. Le saint, réconforté, appelle la mort, et va, rêvant à la paix, que les Justes retrouvent en elle.

Scène VII. — Tandis qu'Enfemiano s'afflige de ses malheurs, en compagnie d'Adraste, il apprend que dans la Chiesa Maggiore une voix du ciel s'est fait entendre, qui appelle au paradis les âmes malheureuses dans ce monde : il se réjouit, et voit que, quelle que soit la misère, il ne faut jamais perdre l'espérance.

Coro (*a*) di nobili Romani, che con balli fanno festa per le nuove allegrezze della Città consolata.

[*a*. « *Erano de otto giovani paggi bellissimi di don Tadeo vestiti di tela d'argento all' antica. I quali paggi vestiti da contadini lombardi, ballorno anco una gustosissima bergamasca.* »] (Note de Bouchard.)

Atto terzo.

Scena prima.

Il Demonio havendo in vano usato ogni opera contra il Santo, pieno di confusione, se ne ritorna all' Inferno.

Scena seconda.

Adrasto, per haver veduto diverse genti incamminarsi alla casa di Eufemiano, và per certificarsi della cagione; et incontratosi in uno della stessa casa, sente da lui la morte, e la ricognitione di S. Alessio, e dal medesimo viene introdotto nella stanza, dove giaceva.

Scena terza.

I Parenti acerbamente piangono la sua morte. Si legge la lettera scritta da lui prima di morire.

Dui Cori di Angeli, raccogliendo l'animo del Santo. fanno allegrezza; e persuadono a i Parenti, che a torto si dolgono nel Mondo per la morte di che è ricevuto nel Cielo con tanto giubilo; mentre insieme le Virtù, che in lui risplenderono maggiormente, festeggiano con i balli per la sua gloria (*a*).

[*a*. « *E all horo s'aprirono le nubi e comparse S. Alessio nella gloria del paradiso.* »] (Note de Bouchard.)

« A la sortie de là, continue Bouchard, Orestès fut prié par le sieur de la Grillière de venir souper chez l'ambassadeur, qui traictoit tous les François. Mais il fut avec Holstein souper chez les seigneurs Brandani, gentilhommes Romains, où se trouva Antonio Bruni qui a fait trois livres de rimes, et un d'épistres héroiques, et *Stefano Lanti, qui avoit composé la musique de la représentation de saint Alexis.* Lequel fit ce jugement-ci du Tedesquin, qu'il sçavait fort bien jouer de la theorbe, et qu'il avoit une grande theorie de musique, mais qu'il ne réussissoit pas bien à la pratique, n'ayant

Chœur (*a*) de nobles Romains, qui se réjouissent par des danses de l'allégresse nouvelle de la cité consolée.

[*a*. « *C'étaient huit jeunes pages très beaux de don Tadeo, vêtus de toile d'argent, à l'antique. Ces pages costumés en paysans lombards, dansèrent aussi une très élégantes bergamasque.*] (Note de Bouchard.)

Acte III.

Scène I. — Le Démon ayant en vain usé de tous les moyens contre le Saint, retourne dans l'Enfer, plein de confusion.

Scène II. — Adraste, ayant vu une foule qui se rend à la maison d'Efuemiano, va pour se rendre compte de la raison de cette affluence; il rencontre un des gens de la maison, qui lui apprend la mort et la reconnaissance de saint Alexis, et qui l'introduit dans la chambre, où il gît.

Scène III. — Les parents de saint Alexis pleurent amèrement sa mort. On lit la lettre qu'il a écrite avant de mourir. — Deux chœurs d'Anges, portant l'âme du Saint, font allégresse; ils montrent aux parents qu'on se désole à tort sur terre pour la mort de celui qui est reçu dans le ciel avec tant de joie; tandis que les Vertus, qui resplendissaient en lui. fêtent sa gloire par des danses (*a*).

[*a*. « *Et alors, les nuées s'ouvrent, et saint Alexis paraît dans la gloire du paradis* ».] (Note de Bouchard.)

aucune facilité ni promptitude. — Au retour, sur les cinq heures, Orestès trouva des chars en place Navone ».

*
* *

J'ai pensé qu'il y avait intérêt à publier intégralement ces impressions d'un voyageur français sur une des plus célèbres représentations d'Opéra du XVIIe siècle : sur ce *San Alessio*, auquel un savant historien de la musique, M. Goldschmidt, donne, dans un livre récent que j'analyse dans ce même numéro, l'importance d'une date artistisque ; car il y voit le premier essai en musique d'une tragédie de vie moderne.

Ceux qui ont déjà quelque connaissance de la partition de *San Alessio*, remarqueront que le programme de 1632 diffère en plusieurs points du texte de 1634. Certaines scènes d'Eufemiano, le personnage de la Religion, n'existent pas encore. Mais ce qui est surtout frappant, c'est que la partie comique, dont M. Goldschmidt signale justement la nouveauté, est réduite ici à sa plus faible expression (une seule scène, où le page raille saint Alexis). Au lieu des deux pages, Martio et Curtio, il n'y en a qu'un : Martio. Les facéties du Diable, qui se transforme en ours pour effrayer Martio, ne sont pas encore indiquées ; et il n'y a aucune trace de cette participation constante de l'élément comique à la tragédie, qui caractérise la partition de 1634, sous forme de bouffonneries, de réflexions saugrenues, ou de duetto comique des pages. Il faut croire que l'expérience même de l'impression produite sur le public de 1632 a amené Landi à égayer la suite un peu sévère de son œuvre.

Les notes sur le *S. Alessio* ne sont pas les seules du journal de Bouchard qui intéressent l'histoire de la musique. Je ne puis, ni ne veux ici en faire une étude complète. Je me contente de signaler les renseignements qu'il donne sur la musique à Naples, où il resta huit mois, du 18 mars au 6 novembre 1632. M. Marcheix en a d'ailleurs publié un certain nombre.

« Les instruments dont ils se servent aujourd'hui le plus sont espinettes, thiorbes, harpes, qui y sont fort communes ; cornets pour le dessus dont ils jouent fort délicatement et en perfection, et violons ; *les violes estant presque à cette heure hors d'usage* ; lesquelles auparavant estoint tellement en vogue que lon en faisait continuelles académies, chez les grands mesme, *lesquelles aujourd'hui sont toutes esteintes*, ne se chantant plus qu'aus églises ou en récompense elle est fort fréquente... A la porte des églises..., il y a toujours un concert de cornets et de hautbois dont jouent les esclaves des galères ; et les sonent lorsqu'entre ou sort quelque cavalier ou dame de qualité, et lorsque l'on fait l'élévation... » — Quant aux voix, il n'y a aucune comparaison à faire entre la musique napolitaine et la musique romaine. Celle-ci est infiniment supérieure. Cependant, on trouve de plus belles voix de haute-contre à Naples qu'à Rome ; mais en revanche, les dessus sont très médiocres, et n'ont pas la douceur romaine. C'est surtout la polyphonie qui est négligée à Naples.

(*A suivre.*) ROMAIN ROLLAND.

L'Œil et l'Oreille.

La méfiance des acousticiens à l'égard de l'oreille est due très certainement à Helmholtz qui, en plus d'un endroit, compare l'œil et l'oreille et paraît croire à la supériorité de l'œil. Or, en ce qui concerne les facultés analytiques, il n'y a nulle comparaison à établir.

L'œil, en effet, est d'une incapacité absolue, s'il s'agit d'analyser une couleur quelconque. Ainsi la sensation du vert peut être causée soit par les rayons verts du spectre solaire qui sont une radiation *simple*, soit par un mélange *binaire* de *jaune* et de *bleu*..., soit par un mélange comprenant, à l'exclusion du rouge, toutes les couleurs du spectre, lesquelles sont en nombre infini ; — de même la sensation du *blanc*, couleur composée, peut résulter d'une infinité de combinaisons de couleurs simples prises deux à deux, trois à trois, etc...

L'oreille, bien au contraire, lorsqu'il s'agit de différentiation des sons, fait preuve d'une sensibilité absolument prodigieuse. En voici un exemple entre mille : les télégraphistes habitués à l'usage du Morse, non seulement *lisent* la dépêche en écoutant les petits chocs du *récepteur*, mais encore reconnaissent à l'oreille, si l'employé qui actionne le manipulateur au poste de départ est un homme ou une femme.

Les *facultés analytiques* de l'oreille sont tout aussi merveilleuses quand il s'agit de décomposer un mélange sonore en ses éléments constituants. En effet, une oreille exercée analyse instantanément un accord musical; et s'il s'agit par exemple de l'accord parfait ut_3 — mi_3 — sol_3, l'oreille, non seulement reconnaîtra les trois notes, mais dira si elles sont données la première par un basson, la deuxième par un cor, la troisième par une flûte, etc.

Enfin, si le son complexe est donné par un seul instrument, corde, cloche, diapason, etc..., ayant, comme dit Helmholtz, des sons supérieurs non harmoniques, l'oreille les reconnaît encore. Elle éprouve seulement un peu plus de difficulté, parce que les sons accessoires sont ordinairement peu intenses, qu'ils sont très distants du son fondamental, et qu'ils ne correspondent pas à une note de la gamme ; ils sont par exemple intermédiaires entre fa_5 et $fa \sharp_5$, ce qui les rend difficiles à nommer. Malgré ces multiples difficultés, l'oreille arrive quand même à effectuer l'analyse du son complexe.

Ce point n'est guère contesté et, à vrai dire, cette analyse n'est plus à faire : elle est faite d'une manière générale, et elle constitue ce qu'on pourrait appeler l'analyse *immédiate* des sons. Or, Helmholtz a voulu aller plus loin ; il a poussé jusqu'à l'analyse *médiate* (1) et il a dit en réalité : tous les sons fondamentaux sont formés des mêmes éléments, qui sont les sons de la série harmonique 1, 2, 3...

J'ai dit « tous les sons fondamentaux », car Helmholtz n'a jamais parlé de la constitution des « sons supérieurs non harmoniques », et cela est une grosse lacune dans sa théorie.

Pourtant, au lieu d'y voir une lacune, je suis tout disposé à ne voir dans ces sons supérieurs que des sons simples et à ajouter : *le son fondamental est lui-même un son simple*. Et j'en donnerai cette preuve très naïve, mais très forte : si les sons ordinaires n'étaient pas simples, il y a longtemps que l'oreille les aurait décomposés.

Seront seuls à nier la valeur de cette « preuve » ceux qui rêvent de se passer du concours de l'oreille. De pareilles idées n'ont cours qu'en acoustique : en optique, nul n'oserait proposer de réserver aux aveugles le soin d'analyser les couleurs !

... « Quelquefois, dit-on, l'oreille *n'entend pas assez* ». — Mais cet inconvénient éventuel serait sans gravité. Est-ce que les premiers astronomes ont reconnu et catalogué toutes les planètes ? Cela ne les empêche pas de connaître le monde solaire.

(1) Ces expressions chimiques sont faciles à comprendre ; ainsi étant donnée une pomme de terre, on aura fait son analyse *immédiate*, si l'on peut dire : elle contient tels et tels poids d'eau, de fécule, de cellulose, d'acide citrique, etc.; et on fera ensuite les analyses *médiates* de ces constituants composés, en recherchant les corps *simples* : hydrogène, oxygène, carbone, etc., qui entrent dans la composition de l'eau, de la fécule, etc.

« — Quelquefois, dit-on aussi, l'oreille *entend trop* ». — Exemples : il arrive que des pianistes emportent en voyage un clavier sur lequel ils s'exercent, et ils entendent les airs qu'ils jouent sur ces claviers muets. Un bon lecteur musical entend les airs qu'il voit notés sur une partition. Lorsqu'on lit la lettre d'un ami on croit reconnaître sa voix, etc... Mais il arrive de même qu'en formant les yeux on « voit » des personnes absentes ou des paysages éloignés : ce sont là des faits de mémoire ou d'imagination qui ne doivent inspirer aucune méfiance contre l'œil ni contre l'oreille.

— L'oreille entend parfois des sons qui probablement n'existent pas. — Dans cette catégorie nous rangeons les sons de la série harmonique, ces sons que, avant les moyens imaginés par Helmholtz, « une foule de physiciens et même de musiciens n'avaient jamais pu entendre ». Nous ne croyons pas à l'existence des sons ainsi découverts ; et l'obligation où l'on est de faire usage des résonateurs pour les entendre, montre que l'oreille se prête mal à leur audition et se laisse difficilement duper (1).

Dr Auguste Guillemin.

Fugue d'école et fugue libre.

Th. Dubois : *Traité de contrepoint et de fugue* (Heugel, 1901, in-4° 310 p.). — Gédalge : *Traité de la fugue*, 1re *partie* (Enoch, 1901, in-8° 379 p.).

Le nom de Fugue a la vertu de mettre en fuite profanes, amateurs et même bon nombre de musiciens. On sait seulement que les malheureux jeunes gens qu'une vocation tenace a voués à l'étude de la composition passent les plus belles années de leur vie à chercher des *réponses*, à ménager des *mutations*, à ciseler des *contre-sujets*, à combiner des *strettes*, à machiner des *divertissements canoniques* de plus en plus ingénieux. Mais, pour la foule ignorante, ces expressions revêches demeurent indéchiffrables et même sentent quelque peu la cabale : on se détourne avec un respect mêlé de terreur.

Il n'y a cependant nulle sorcellerie en tout cela, comme on peut s'en convaincre en feuillettant les deux traités que MM. Dubois (2) et Gedalge (3) viennent de faire paraître simultanément : d'une rédaction fort claire que viennent éclaircir encore de nombreux exemples, ces deux livres sont instructifs et utiles pour tous. Aux élèves de composition ils permettront de compléter les leçons du maître, sinon de s'en passer complètement ; aux simples amateurs ils donneront non pas le moyen d'écrire une fugue, mais un exposé complet des lois et règles de ce genre qui a produit des chefs-d'œuvre incomparables avant de valoir à ses adeptes des premiers prix ou des voyages à Rome aux frais de l'Etat. Car la fugue a été la forme la plus haute de l'art musical, pendant une période qui n'est point négligeable, puisqu'elle a donné au monde, entre autres, Bach et Haendel. Et je sais bien que les fugues de Bach lui-même n'ont pas échappé à certaines critiques, surtout en Allemagne. « Une fugue, après les 8 ou 12 premières mesures, ne peut nous offrir rien de nouveau, car on sait tout ce qui va

(1) Extrait de *Génération de la voix et du timbre* par le Dr Guillemin, professeur de physique à l'Ecole de médecine d'Alger ; nous parlons plus loin de ce très curieux livre qui vient de paraître à la librairie Alcan.

(2) Heugel, 1901.

(3) Enoch, 1901.

se passer (1) ». — « Celui qui prétend trouver dans les fugues de Bach le charme, la beauté de la mélodie et de la forme,... celui-là est une triste preuve des erreurs dans lesquelles peut tomber l'esprit humain (2) ». A quoi Westphal répond, sur le ton paradoxal et tranchant qui lui est familier : « Bach, le premier maître du lyrisme personnel (3) ». Je n'entrerai pas dans le détail du débat, me contentant de faire observer que nier la fugue de Bach, c'est nier la musique même. Il n'y a pas, entre une fugue de la bonne époque, une suite, une sonate et une symphonie moderne, de différence essentielle ; toutes ces formes sont dominées par les mêmes principes : retour périodique des idées ou des contours mélodiques, superposition des voix, limites imposées à la modulation, division en parties qui se font équilibre, s'appellent et se rappellent, et que relient des transitions. Les adversaires de Bach semblent croire que tout, dans la composition moderne, est abandonné à la fantaisie de l'artiste, qu'un plan n'est pas nécessaire, que l'unité n'est pas la première condition de l'œuvre d'art, et que la musique doit toujours « offrir du nouveau ». Que ces maladroits amis de l'art moderne suivent le conseil de Pascal, et s'imaginent « une maison faite sur ce modèle-là », où le caprice régnerait en maître, où les ailes seraient inégales, les fenêtres dissemblables, etc... : ni Beethoven, ni Schumann, ni Wagner, ni aucun musicien digne de ce nom, ne se se prêteront à une pareille comparaison.

Mais le tort, ou plutôt le malheur de la fugue, c'est d'avoir passé dans les écoles. Là, les principes sévères qui guidaient, sans l'assujettir, la puissante fantaisie d'un Bach, sont devenus des règles absolues qui réclament une obéissance passive. Le *contre-sujet* (mélodie qui accompagne le sujet) doit se maintenir d'un bout à l'autre de la fugue (4); les *divertissements* (transitions) construits avec la tête (le début) du sujet doivent être réservés pour la fin, ainsi que les *strettes*, qui sont des expositions en canon, où chaque voix se hâte de commencer avant que la précédente ait terminé. Pourquoi ? Tout simplement parce que la fugue est aujourd'hui un genre mort, ou peut s'en faut. La rigueur de ses préceptes est la rigidité du cadavre. Mais si elle est morte, c'est précisément parce qu'elle a vécu : les chefs-d'œuvre du passé sont devenus des modèles proposés non seulement à l'admiration, mais à l'imitation des générations futures. Et comme ce qui est imitable dans une œuvre, ce n'est pas l'inspiration, mais la forme seule, et encore à condition d'être réduite en formules, toute une rhétorique spéciale est née, avec ses règles, ses sujets de devoirs, ses figures bien classées, son jargon et aussi ses pédants. Le jeune musicien écrit une fugue comme le jeune orateur romain plaidait une cause imaginaire, en ayant soin d'éviter les « fautes » de composition ou de style. Il ne faut pas entendre Bach à travers les fugues de concours de Conservatoire, pas plus qu'il ne faut voir Cicéron à travers Quintilien ou Sénèque le rhéteur.

Sénèque et Quintilien, ainsi que MM. Dubois et Gedalge, n'en ont pas moins leur utilité et leur valeur : à défaut de la raison, l'expérience des siècles a montré qu'il est impossible à un artiste ou à un écrivain de devenir maître de sa forme, d'exprimer avec des couleurs, des notes ou des mots, ce qu'il a dans l'esprit, de telle manière que les hommes s'arrêtent, comprennent et admirent, à moins d'un long apprentissage ; avant de travailler pour ses contemporains, il lui faut faire des œuvres qui ne sont que des devoirs, et où sa pensée naissante doit, bon gré mal gré, se plier à des

(1) Fuchs, Das Classische in der Musik.
(2) Lobe, *Musikalische Briefe.*
(3) *Der musikalische Rythmus seit J.-S. Bach.*
(4) Au temps de Bach les fugues à contre-sujet fixe s'appelaient fugues *doubles* : c'étaient des formes plus savantes et plus raffinées, des *Zierlichkeiten.*

règles étroites qui sont comme le moule d'où elle sortira plus tard, condensée, purifiée solidifiée. Tel est le rôle des académies dans les ateliers des peintres, de la fugue dans nos écoles musicales, et M. Dubois a pleinement raison de dire « qu'un compositeur « ne peut s'attaquer avec succès à la symphonie, à l'oratorio, à la musique de « chambre, aux formes les plus nobles de la musique, en un mot, s'il n'est pas familier « avec toutes les ressources de contrepoint et de la « fugue ».

Mais dès lors une question se pose : cette fugue d'école qui fut jadis vivante et doit conduire le compositeur à la maîtrise en l'art moderne, ne peut-elle pas, à l'occasion, détendre ses entraves, se souvenir de son passé glorieux et libre, s'ouvrir aussi aux souffles plus frais de la musique d'aujourd'hui? On conçoit que de nobles et généreux esprits aient voulu délivrer la captive dont nos Conservatoires sont la prison. M. Gédalge est du nombre, et l'on ne peut qu'approuver, à première vue, ces lignes de sa Préface : « Je me suis attaché, chaque fois que je l'ai pu faire, à appuyer les règles « (de la fugue d'école) sur des exemples empruntés aux maîtres et particulièrement à « J.-S. Bach... A-t-on jamais songé à proscrire — Pascal, Bossuet, Corneille, Molière « d'un traité de rhétorique, sous le prétexte que certains grammairiens ne sont pas « d'accord avec eux ?... » Cependant M. Gédalge distingue la fugue d'école « exercice de rhétorique musicale d'une forme arbitraire », de la fugue « envisagée comme procédé de composition » qui fera l'objet d'un second volume. Mais la première devra dans la mesure du possible s'inspirer des modèles que lui fournit la seconde. Bach et Haendel seront cités, au lieu de Reicha, Thomas ou Cherubini. Rien de mieux assurément.

J'ouvre le livre, et traverse d'abord un effrayant amas de règles relatives à la réponse : il s'agit de déterminer les cas où le sujet module à la dominante, et les points exacts de la mélodie où se fait cette modulation, que la réponse doit reproduire en sens inverse (de la dominante à la tonique), au prix de certains changements d'intervalles appelés *mutations*. Cette question délicate ne peut guère être résolue que par l'exemple et par le goût, et M. Gédalge me paraît quelque peu infidèle à son propre principe en multipliant à ce point les articles, exceptions et distinctions. Le chapitre du contre-sujet, plus court et beaucoup plus clair, renferme d'excellents conseils sur la manière de forger cette pièce essentielle du mécanisme; le travail se fait devant nous : ce n'est d'abord qu'une ébauche informe, simple agrégat de notes données par l'harmonie; certaines sont choisies, d'autres éliminées, la ligne se précise, un rythme bien caractérisé vient lui donner le mouvement, et le contre-sujet est né. Pour finir, deux cas difficiles sont étudiés : il s'agit de sujets chromatiques, compliqués à plaisir par deux maîtres ingénieux à l'excès, qui ont nom Saint-Saëns et Massenet. Ce sont là de vrais casse-tête chinois, qui sentent d'une lieue le concours et le mandarinat; mais M. Gédalge — il s'en excuse lui-même dans la Préface — est bien forcé de prémunir les élèves contre les pièges du Conservatoire. Le chapitre de l'Exposition va sans doute, par quelques exemples bien choisis dans l'œuvre immense des vieux maîtres, nous reposer de ces subtilités. J'y trouve en effet des exemples; voici les noms qui les accompagnent : Gédalge, Gédalge, Paladilhe, Thomas, Gédalge, Reber, Gédalge, Gédalge, Gédalge, Onslow, Gédalge, Massenet, Reber, Cherubini, Gédalge, – et c'est tout. Un seul exemple de Haendel est cité au chapitre de la Contre-exposition, et ce n'est qu'à l'étude du Divertissement que la méthode annoncée dans la Préface sera véritablement appliquée. Ici, je n'ai que des éloges à faire. La XXIIe Fugue du *Clavecin bien tempéré*, la IVe, la XIIe, la XVIIIe, la XXIVe, les Fugues d'orgue en *fa* mineur, en *ré* mineur, en *sol* majeur, l'Offrande musicale, nous donnent d'admirables

modèles de divertissements, étudiés dans le plus grand détail, réduits à leurs éléments premiers, puis reconstitués dans toute leur richesse : un plan harmonique très simple, quelques fragments du sujet ou du contre-sujet, voilà la matière que le maître a su multiplier par les imitations, animer par le dialogue des parties, colorer par les dissonances et surtout transformer en mélodies toujours expressives et vivantes. Ces pages du livre de M. Gédalge sont des modèles d'analyse musicale, dignes de figurer, non seulement dans son *Traité de Fugue* (puisque le divertissement échappe aux règles de la Fugue), mais dans ce grand Traité de composition où l'histoire viendrait au secours de la théorie, et que personne n'a encore écrit.

Pourquoi donc cette méthode si féconde, et qui réussit si bien à l'auteur, n'a-t-elle pas été suivie aussi dans le chapitre de l'Exposition? La raison est bien simple : on pourrait feuilleter l'œuvre entier de Bach et de Haendel, en y joignant même Froberger, Bouxtehude et Pachelbel, sans y trouver une seule exposition qui fût admise aux concours du Conservatoire : tantôt le contre-sujet varie, ou bien la réponse n'est pas « juste », ou elle change en passant d'une voix à l'autre. Les règles ne sont jamais suivies exactement, parce qu'elles n'avaient pas encore été formulées. C'est pourquoi M. Gédalge a dû proposer d'autres modèles à ses lecteurs. Au contraire, le divertissement est une partie libre de la fugue, aujourd'hui comme autrefois; ici, le passé pouvait donc être invoqué à l'appui du présent : c'est à quoi M. Gédalge n'a pas manqué. En d'autres termes, il a pu recourir à l'exemple des maîtres pour les intermèdes et non pour les parties principales ; pour les repos, les interruptions momentanées de la fugue, non pour la fugue elle-même. Là, il fallait sacrifier ou les règles ou les modèles ; je ne puis trop reprocher à M. Gédalge d'avoir pris le second parti, puisqu'il écrivait surtout pour des élèves, évidemment désireux de réussir dans les concours.

Quelle idée se fait donc M. Gédalge de la fugue d'école, et quelles libertés lui accorde-t-il? C'est ce qu'il n'est pas très facile de démêler. Elle ne peut s'élever jusqu'à l'indépendance de Bach, voilà qui est entendu. Fétis et Bazin, fort maltraités dans la Préface, ne seront pas davantage ses dieux. S'inspirera-t-elle des fugues écrites au XIXe siècle par Beethoven, Mendelssohn ou Schumann? Mais Beethoven et Mendelssohn ne sont cités, tout comme Bach, qu'au chapitre du divertissement ; il en est de même de Schumann, encore est-ce pour s'entendre dire (p. 146) que son divertissement est manqué, et « procède plutôt de la leçon d'harmonie que de l'écriture de la fugue ». Je n'aurais pas eu, pour ma part, le courage de condamner une page où la plénitude et l'accent ému de l'harmonie me fait retrouver tout Schumann; mais je comprendrais la sévérité de M. Gédalge, si je voyais mieux sur quels principes elle se fonde. Qu'est-ce, pour lui, que « l'écriture de la fugue », puisque cette écriture n'est exactement ni celle de Bach, ni celle d'aucun maître du passé, ni celle du Conservatoire? Je me reporte alors au chapitre de l'Exposition, et j'étudie les exemples proposés. Tous sont assez conformes à la pure doctrine du Conservatoire, sauf certaines hardiesses d'écriture très modernes : ainsi (p. 87) un mouvement du soprano (*fa*, *sol*, *mi* ♭ en descendant) dont le déhanchement ne me plaît guère, surtout dans une fugue de style vocal, et (p. 99, dernière ligne), un frottement bien dur du *la* ♯ à la basse contre le *si* du ténor, aggravé encore par la résolution momentanée de *la* ♯ sur le *si*. Je sais bien que cette pièce appartient au style instrumental ; mais nous avons appris (Préface, p. 1, note) qu'il n'y a pas de différence de style entre la fugue vocale et la fugue instrumentale ; je sais aussi que cette exposition a été composée « expressément » pour Mlle Joséphine Boulay ; mais est-ce une excuse?

M. Gédalge, — et c'est ce qu'on pouvait prévoir, — n'a donc pu réaliser son beau

programme : sa fugue d'école reste scolaire dans ses parties constitutives, sauf quelques modernismes qui ne sont pas toujours heureux ; elle est un *devoir* et non une *œuvre*. Les chapitres qui la concernent spécialement ne diffèrent des parties correspondantes des traités classiques que par le détail des explications (1) et le mérite du style, non par le fond. Le livre de M. Gédalge contient, en réalité, deux ouvrages distincts, l'un tout élémentaire, à l'usage des élèves qui apprennent à écrire la fugue, l'autre très pénétrant et profond fait plutôt pour les compositeurs déjà maîtres de leur style, qui n'ont plus besoin d'être soutenus par des règles étroites. Et les deux ouvrages sont supérieurs, chacun en son genre ; mais leur juxtaposition ne laisse pas de troubler. Si les expositions doivent suivre la doctrine des Conservatoires, et les divertissements faire revivre l'esprit de Bach, n'en résultera-t-il pas une fâcheuse disparate ? Et si l'élève est un commençant, pourra-t-il s'inspirer utilement de ces trop admirables modèles ? s'il est plus avancé, pourquoi l'astreindre encore à ces expositions si régulières, si guindées, et, pour tout dire, si peu musicales dans le vrai sens du mot ? M. Gédalge n'a-t-il pas eu le tort de vouloir écrire à la fois pour l'enseignement secondaire et pour l'enseignement supérieur ?

M. Dubois se fait de la fugue une idée plus humble, mais aussi plus précise. Sa Préface ne nous promet pas monts et merveilles ; elle nous avertit seulement que la fugue « n'est point une œuvre d'inspiration », et rappelle le mot de Cherubini : tout morceau de musique bien fait doit avoir « sinon le caractère et les formes, du moins l'esprit d'une fugue » ce qui veut dire que la fugue est un exercice de raisonnement musical sur un sujet donné, et qu'il n'y a pas d'œuvre possible, si elle n'est soutenue par cette logique dont les abstractions de la fugue donnent des modèles parfaits. La fugue est pareille aux devoirs français de nos rhétoriciens : tout comme la lettre de Corneille à un ami de collège » ou la « dissertation sur une pensée de Voltaire », — et à la différence du contrepoint qui n'est qu'un exercice d'orthographe — elle enseigne à faire un plan, à le suivre, à en lier les développements successifs. Elle est le dernier et le plus difficile des devoirs d'école, rien de plus ; c'est après s'être plié à son austère discipline que l'élève, sachant écrire, pourra songer à penser. Tel est le principe que M. Dubois applique sans défaillance. Il fait précéder, dans son traité, l'étude de la fugue par celle du contrepoint, parce que celui-ci doit mener directement à celle-là. Tout au contraire de M. Gédalge, qui, — selon ses propres paroles, — « suppose même de l'ordre entre les sujets qui ne procèdent pas naturellement les uns des autres », il se contente de poser les règles sans les expliquer ; et si cette méthode n'a rien de cartésien, elle est au moins très appropriée à l'enseignement élémentaire : il faut, avant tout, que l'élève sache ce que l'on veut de lui. Les exemples sont très nombreux et jamais ils ne sont empruntés aux maîtres : c'est qu'ils n'ont pas pour objet d'enrichir notre pensée, mais de nous faire comprendre les règles par leur application. Ce ne sont pas des modèles, mais des corrigés. Le nombre des sujets de fugue n'étant pas illimité, ces exemples se retrouvent parfois dans le traité de M. Gédalge. Je citerai par exemple certain sujet en *la* ♭, d'A. Thomas (Dubois, p. 139, Gédalge, p. 63, p. 87), où le contre-sujet du dernier auteur présente un *ré* ♭ assez agréable, mais difficile à expliquer (sinon, peut-être, par la gamme *naturelle* de dominante ?) M. Dubois reste fidèle au *ré* ♮. J'en dirai de même de l'*ut* ♯ dans l'exposition d'un sujet de Reber en *sol*

(1) Parfois ces explications n'éclairent pas trop le lecteur, comme lorsque M. Gédalge (p. 37) pour rendre raison de certaines altérations du 7° degré dans la réponse, nous parle de la « gamme naturelle de dominante », qui est la gamme produite par la « résonance d'une corde sonore ». Je sais ce que c'est que la gamme naturelle ; mais la gamme naturelle de dominante ?? Et comment ceci explique-t-il cela ?

mineur (Gédalge p. 103); M. Dubois (p. 133) s'abstient de ce chromatisme. On peut voir par là combien l'esprit des deux traités est différent. Dans le moment même où M. Gédalge, pour sauver les règles, est forcé de renoncer à la grande autorité de Bach, il ne croit pas devoir s'interdire à lui-même quelques libertés tant est fort son désir de donner à la fugue d'école un intérêt musical. M. Dubois au contraire donne l'exemple de la soumission, avant de demander aux autres l'obéissance ; c'est fort bien fait, et si d'aucuns viennent lui reprocher le style un peu sec de ses exemples, il pourra répondre qu'il l'a voulu ainsi, que c'est l'écriture qu'il enseigne, et qu'il ne tient pas école de génie. D'ailleurs, il serait, j'en suis sûr, le premier à reconnaître que l'écriture n'est pas tout, et qu'un prix de fugue ne vous sacre pas, du coup, grand compositeur. Il ne nous fait pas pénétrer dans le sanctuaire du grand art, mais jusqu'à son entrée seulement; et, avec un pareil guide, on a du moins cet avantage qu'on sait où l'on va, et que l'on y parvient. Quant à l'étude des maîtres, à Dieu ne plaise que j'en médise! mais c'est à la fugue libre qu'elle conduit, — celle de Bach — ou aux formes modernes de la composition; ce n'est pas à la fugue d'école. M. Dubois l'a bien compris, M. Gédalge a pu s'en apercevoir. Pour que son traité fût excellent en son genre, comme celui de M. Dubois, il faudrait justement qu'il appartînt à un autre genre et s'adressât franchement à un autre public, à des étudiants et non plus à des écoliers.

Louis Laloy.

Le système musical de l'Eglise grecque d'après la tradition.

Sous ce titre, Dom Hugues Gaïsser, des Bénédictins de Beuron, vient de réunir en volume une importante suite d'articles parus au cours de ces trois dernières années dans la *Revue Bénédictine*.

Tout en rendant le plus juste hommage au travail et au mérite de l'auteur, qui est, à n'en pas douter, un de ceux qui ont pénétré le plus avant dans les questions intéressant la musique byzantine, je crois devoir faire sur l'ensemble de son ouvrage de sérieuses réserves. En effet, le livre de Dom Gaïsser est moins l'exposé du système musical de l'Église grecque que celui d'un système particulier dont les fondements seront loin de paraître inébranlables.

Le Système musical de l'Eglise grecque comprend trois parties principales. Dans la premiére, l'auteur nous prévient lui-même qu'il ne prétend que résumer l'ouvrage de M. Bourgault-Ducoudray : *Etudes sur la Musique ecclésiastique grecque* et le Μέγα Θεωρητικόν de Chrysanthe, ce qu'il fait en y joignant quelques observations personnelles dont plusieurs ne sont pas sans justesse. Je ne veux faire à ce sujet qu'une simple remarque. La dénomination générique de musique byzantine, indifféremment appliquée par l'auteur au chant byzantin et à celui des Grecs actuels, ne va pas sans prêter à quelques confusions. Il me paraîtrait donc plus exact de distinguer entre la théorie byzantine que l'on peut faire aller de saint Jean Damascène à Chrysanthe, et la théorie des Grecs modernes, œuvre de ce dernier.

Dom Gaïsser intitule sa seconde partie : *Critique et réforme*. Par critique, si je ne me trompe, il entend discuter le principe des genres dans la musique grecque moderne. La question est en soi fort épineuse, et il ne me paraît point que l'auteur ait réussi à s'en rendre maître. Le cadre de ce compte rendu ne me permet pas d'enta-

mer sur ce sujet une discussion en règle : il y aurait pourtant d'utiles choses à dire, à commencer par la définition des termes mêmes qui doivent servir de base à la discussion. « Les mélodies modernes dites du *genre diatonique,* écrit Dom Gaïsser, ne le sont guère que de nom et ne ressemblent en aucune façon à celles de l'ancien diatonique. Elles comportent toutes sortes d'altérations antidiatoniques. » Voilà, semble-t-il, un grief clairement formulé; malheureusement, l'auteur oublie d'en montrer le bien fondé et son exposé reste, comme sur maints autres points, noyé dans le vague. Qu'est-ce au juste que le diatonique? Qu'était-il dans la musique grecque antique? Le véritable diatonique serait-il celui de notre gamme avec tempérament? J'en doute fort, et, apparemment, c'est là que l'on remarque des altérations antidiatoniques et si contraires à l'euphonie qu'elles engendrent le triton, cette suprême monstruosité musicale. Qui nous dit, par contre, que le diatonique le plus naturel n'est pas précisément celui dont nous retrouvons quelques traces chez les Grecs, les Persans et les Arabes?

Toute considération particulière sur les genres chromatiques et enharmoniques me paraît ici inopportune. J'ai déjà fait observer ailleurs que les termes de chromatique et d'enharmonique étaient parfaitement inconnus des théoriciens de musique religieuse byzantine. Chrysanthe, le premier parmi les modernes, s'avisa, de les remettre en usage, ce qu'il fit sans le moindre discernement dans son trop fameux Θεωρητικόν : d'où le beau désordre qui règne aujourd'hui dans les gammes de l'*Octoèchos.*

Une réforme serait donc nécessaire. Dom Gaïsser a garde d'en douter, mais c'est moins la discussion d'un projet de réforme qu'il nous présente qu'un compte rendu des théories du Dr Tzetzès et de M. Kaltzanidès. On en est à deviner en fin de compte que, dans l'esprit de l'auteur, le grand mot de réforme signifie positivement : ramener le chant grec à l'ancienne tradition byzantine sur le terrain spécial de l'*Octoèchos.* Jusqu'ici, nul n'avait pu résoudre un aussi difficile problème; Dom Gaïsser a été plus heureux, et il se félicite d'avoir enfin surpris le secret de la véritable tradition byzantine. « Les multiples comparaisons, dit-il, les expériences musicales que nous avons faites au cours de nos études, jointes à l'examen réfléchi des auteurs et des livres liturgiques grecs, nous ont amené, espérons-nous, à retrouver sa trace. »

Quelle est donc au point de vue modal la véritable tradition byzantine? tel est l'objet des laborieuses recherches de Dom Gaïsser dans la troisième partie de son ouvrage.

La question de l'*Octoèchos* est de tout premier ordre dans la musique grecque; Dom Gaïsser, qui l'a fort bien compris, a voulu en faire la pierre fondamentale sur laquelle il a élevé un système particulier des plus ingénieux. Malheureusement, cette première pierre est mal assise et menace de ruine tout l'édifice construit au-dessus d'elle.

Faisant sienne une thèse fort mal défendue déjà par Fétis et le Dr Tzetzès, Dom Gaïsser prétend établir « la véritable identité du πρῶτος byzantin avec le dorien antique et, conséquemment, l'identité des autres ἦχοι avec les autres modes antiques conformément à la théorie byzantine ». En réalité, à part une très heureuse et très importante remarque sur la nomenclature des ἦχοι authentes et plagaux de Manuel Bryenne, remarque dont il a négligé de tirer les meilleures conséquences, Dom Gaïsser est loin de nous renseigner définitivement sur la véritable tradition du chant byzantin,

Nul ne l'ignore, les Byzantins ont appliqué à leurs ἦχοι les anciennes épithètes de dorien, lydien, etc. Après avoir montré à l'aide d'un tableau synoptique le désaccord qui règne entre Grecs, Byzantins et Latins au sujet de leurs modes musicaux, Dom Gaïsser déclare que ce désaccord n'est qu'apparent. Au fond, rien n'est plus juste, mais

les preuves qu'il en donne sont loin d'emporter notre conviction, Ce désaccord, dit-il, provient d'une fausse connaissance des anciens modes d'une part, et, de l'autre, d'une certaine transaction de la musique byzantine avec celle des Latins : « Les intervalles de la gamme hellène n'ont pas tous la valeur des intervalles homologues de la musique occidentale »; le contact de la musique latine a fait disparaître ces particularités d'intervalle, « de là, les difficultés qu'on s'efforce aujourd'hui vainement de résoudre. Ce sera le retour au principe, ce sera son application nette et complète qui dénouera ce nouveau nœud gordien ».

Or, voici comment Dom Gaïsser tranche sans le dénouer ce nouveau nœud gordien : « Les degrés dont nous venons de parler sont *si* et *mi* (dans certains modes le *la* en plus). Ils sont, suivant les théoriciens, plus bas dans la gamme hellène que dans la gamme occidentale. En baissant ces degrés d'un demi-ton, nous obtenons une gamme avec b^b, qui, entre les limites *ré-ré*, retrace exactement les intervalles de l'ancienne gamme dorienne. En effet, il y a identité parfaite d'intervalles entre les échelles suivantes :

	VIII		VII		VI		V		IV		III		II		I
A. Ancienne gamme dorienne (à lire de droite à gauche).	mi	1/2	fa	1	sol	1	la	1	si	1/2	do	1	ré	1	mi
B. Gamme du dorien byzantin.	ré	1/2	mi	1	fa	1	sol	1	la	1/2	si	1	do	1	ré

Certes, voilà qui irait à merveille, si l'auteur ne faisait autre chose ici qu'une simple pétition de principe. Tout s'arrange à souhait dans les gammes de l'*Octoéchos* en baissant certains degrés d'un demi-ton : à la vérité, la chose paraît bien aisée, le tout est de prouver que nous soyons en droit d'en agir de la sorte. Il n'y a qu'un seul instant, les difficultés, au dire de Dom Gaïsser, venaient d'une malencontreuse identification des intervalles de musique byzantine avec ceux de la musique latine. Par exception, trois intervalles particuliers de la gamme grecque se trouvent avoir conservé leur forme primitive. Vous songez peut-être que l'on va prendre sujet de là pour tenter de restituer aux autres degrés de la gamme leur ancienne forme perdue? Erreur! Ces trois intervalles restés intacts seront modifiés à leur tour et abaissés au niveau des autres. Résultat inattendu autant que merveilleux : l'ordre règne dans les gammes byzantines et latines!

Une telle conclusion ne pouvait être admise sans conteste : le *Congrès International d'Histoire de la Musique* qui se tint à Paris en 1900 fut saisi d'un Mémoire relatif à l'*Assimilation des Echoi byzantins et des modes latins avec les anciens tropes grecs* (1). Inutile d'entreprendre ici l'exposé de la même thèse; en voici la conclusion : La gamme fondamentale de l'*Octoéchos* que les Byzantins ont faussement identifié avec l'antique dorien est celle de *ré*. Sur ce point, la tradition byzantine est pleinement conforme à la pratique du chant grec moderne.

Ne semble-t-il pas, dès lors, que ce soit à l'adresse de son propre système que Dom Gaïsser ait écrit ces lignes : « Dans le désir de vaincre les difficultés que la théorie présente, on s'efforce simplement de les tourner en interrogeant les anciens documents sans tenir aucun compte des données fournies par les théoriciens actuels. On a confiance d'en voir jaillir une synthèse pure, limpide, complète, qui viendrait

(1) V. le recueil des Mémoires lus au Congrès. (Paris, Fischbacher.)

redresser, voire même remplacer, la théorie moderne et la rendre superflue. Cet espoir pourrait bien être déçu! »

Quant à la question fort délicate des intervalles particuliers à chaque mode, il est bien évident qu'elle reste indépendante en soi de la constitution extrinsèque et théorique de l'*Octoéchos*. Sur ce point, les conclusions de Dom Gaïsser appellent également les plus grandes réserves, car elles ne laissent pas de reposer sur le fondement ruineux qui a été précédemment signalé.

En résumé, il ne me semble pas que le système musical développé par Dom Gaïsser soit effectivement celui de l'Église grecque. Son ouvrage présente cependant, dans l'ensemble, un réel intérêt pour les musiciens au fait de l'archéologie musicale et désireux de suivre le développement des études de musique byzantine.

P.-J. Thibaut.

Les principaux systèmes d'esthétique musicale.
II. La théorie physiologique : Helmholtz.

Nos sensations musicales sont-elles déterminées par des lois purement physiques? L'état de plaisir ou de peine où nous met l'audition d'une symphonie dépend-il de causes extérieures à la libre action de l'intelligence et à la culture du sens esthétique? Est-il vrai, comme l'a écrit M. Th. Ribot (dans sa *psychologie des sentiments*, p. 105), que « la musique agit comme une brûlure, comme le chaud, le froid ou un contact caressant? » Telle est la question sur laquelle je voudrais présenter quelques observations très simples. Helmholtz passe pour avoir dissipé les nuages dans lesquels s'égarait le sentimentalisme, et pour avoir ramené l'art musical à la notion de la dépendance étroite où le tiennent à la fois les lois objectives du son et la structure de notre oreille. « Avant lui, dit un de ses commentateurs enthousiastes (A. Laugel, *La voix, l'oreille et la musique*, p. 4), aucun trait d'union n'avait été jeté entre l'acoustique et la musique : la science restait stérile, l'art n'obéissait qu'aux impulsions d'une esthétique instinctive... Aujourd'hui, tous les phénomènes jusque-là décousus viennent prendre place dans une admirable synthèse... En expliquant le timbre, M. Helmholtz a montré du même coup ce qui distingue et caractérise les voyelles; le physiologiste, succédant au physicien, a expliqué comment l'oreille humaine analyse les perceptions sonores, et de quelle façon des impressions multiples y déterminent l'unité de la sensation; enfin, le musicien a fait sortir une à une de l'analyse même des sons les lois complexes et jusqu'ici tout empiriques de l'harmonie. » Dans le livre de Helmholtz, on trouve, avec une étude d'acoustique et de physiologie, un résumé de l'histoire de la musique; l'esquisse d'un traité d'harmonie, une psychologie et une esthétique; c'est une sorte d'encyclopédie, bien allemande par la variété des points de vue, où l'art musical est, en somme, assujetti aux lois scientifiques.

1° Ma première observation, c'est que, nulle part, Helmholtz n'a pris pour objet de ses études expérimentales un phénomène qui soit proprement *musical*. C'est l'erreur et l'illusion où tombent la plupart de ceux qui s'engagent dans une voie semblable. Faire la théorie de la consonance et de la dissonance, donner le graphique et la mesure de certaines vibrations, analyser un son donné à l'aide d'instruments de laboratoire, etc..., c'est sans doute « porter le flambeau de la haute analyse » sur des phénomènes intéressants, mais c'est ne nous renseigner en rien sur la musique. Il y a

« musique », là seulement où il y a un *enchaînement de sons offrant un sens.* Le reste compte peu, ou doit être considéré comme en dehors du sujet; et tant que la démonstration n'a pas éclairci ce point ainsi défini, elle n'est qu'un ingénieux travail *à côté.* S'il y a une vérité banale, c'est qu'une suite d'éléments distingués et étudiés par l'analyse forment un tout spécial, et d'un ordre nouveau, lorsque leur synthèse se produit. Une consonance est-elle agréable? Une dissonance est-elle pénible? Pourquoi? Si une question aussi générale, aussi vaine, a pu être examinée, avec la prétention d'en tirer une théorie, c'est qu'il y a de faux musiciens, de même qu'il y a de faux savants. Elle n'offre aucun intérêt, et, pour un artiste, c'est peine perdue. Il y a des phrases musicales où la consonance fait mal au cœur; il y en a d'autres où la dissonance est exquise : tout dépend du contexte. Négliger le fait même de la *phrase musicale* et du *sens musical* pour étudier un son ou un accord particulier, c'est ressembler au grammairien qui prétendrait caractériser le style d'un écrivain en s'acharnant sur l'analyse d'un mot isolé, sans même soupçonner que ce mot peut changer de valeur selon la place où il sera mis.

2° La physiologie est une science encore trop peu avancée, trop contradictoire, pour qu'on puisse absorber en elle toute la psychologie musicale. M. Stumpf, dans ses *Beiträge zur Acoustik,* avait déjà fortement ébranlé l'édifice construit par Helmholtz; aujourd'hui, cet édifice paraît bien chancelant!

On sait la place importante qu'occupe, dans sa doctrine, l'étude des harmoniques, c'est-à-dire des sons partiels impliqués dans un son donné (par exemple quand vous frappez l'*ut* grave, la corde que vous touchez se subdivise d'elle-même en une multitude de parties, de telle sorte que vous entendez, en même temps, l'*ut* de l'octave supérieure, la quinte de cet *ut*, la seconde octave, sa tierce, sa quinte, la septième diminuée, qui est le premier harmonique dissonant, plus une série ascendante, d'abord diatonique, puis chromatique, de nombre indéterminé). Un théoricien officiel, M. Lavignac, professeur au Conservatoire, explique, à l'aide des harmoniques, la constitution de la gamme, les règles élémentaires de l'harmonie, et enfin le timbre (*La musique et les musiciens*, p. 14, 55, 62). Or, voici ce qu'écrit M. le Dr A. Guillemin, ancien élève de l'École normale supérieure, professeur de physique à l'École de médecine d'Alger, dans *Génération de la voix et du timbre*, ouvrage récemment paru chez Alcan, et précédé d'une préface — prudente — de M. Violle, membre de l'Institut :

« La théorie de Helmholtz, fondée sur les sons harmoniques de la série de Fourier, s'écroulerait tout entière, si lesdits harmoniques n'avaient pas d'*existence réelle*; or, en dépit des apparences et de l'assentiment universel, cela pourrait bien être la vérité. Quelles sont, en effet, les preuves de l'existence des harmoniques? En voici l'énumération : 1° ils sont entendus par l'oreille; 2° ils sont renforcés par les résonateurs; 3° ils produisent des battements; 4° dans certains cas, leurs intensités relatives ont pu être déterminées par le calcul. *Pour rompre ce faisceau cohérent de preuves soi-disant convaincantes*, nous sommes obligés de faire un retour vers les principes de l'acoustique », etc. (p. 241). Pour prouver que « les harmoniques n'existent pas dans les sons musicaux », M. le Dr Guillemin cite plus loin (p. 560) un fait curieux, mentionné dans les *Comptes rendus de l'Académie des Sciences* (séance du 2 juillet 1900), et que je résume ainsi :

L'oreille droite de M. L., présente une lacune sourde : il y a *un* son, *s*, qu'il ne peut pas entendre. Si la théorie de Helmholtz est vraie, — c'est-à-dire : si ce son *s* existe, comme harmonique, *dans un autre son inférieur*, que nous appellerons S, il en devra résulter, que M. L. aura une impression de timbre différente, selon qu'il entendra S

avec l'oreille gauche, qui est normale, ou avec l'oreille droite, qui a un îlot de surdité. Or, *aucune modification de timbre n'a été perçue dans ces deux expériences.*

3° Sur la structure de l'oreille et sur la fonction de chacune de ses parties, il semble que la science ne soit pas encore arrivée à des résultats complets et définitifs. L'oreille est encore mal connue ; comme les grands explorateurs qui donnent leur nom aux terres, aux montagnes, aux lacs et aux fleuves qu'ils ont découverts, les physiologistes continuent à étudier ce petit monde de merveilles, et, sur bien des points, ils font de simples hypothèses. Si, d'une façon générale, c'est l'organisation seule de l'oreille qui est la cause du plaisir ou du déplaisir musical, on peut demander d'abord si l'intelligence, le sens et l'éducation artistiques, au lieu d'être un bien, ne sont pas un surcroît très inutile de richesses, même une gêne, une entrave apportée à l'œuvre de la nature...

Pour expliquer les sensations musicales, on a cru devoir choisir entre les deux hypothèses suivantes : ou bien l'oreille a, *pour chaque son*, un organe spécial qui permet de le percevoir ; ou bien l'oreille a la propriété générale de *s'accommoder* à chaque son. La première hypothèse est celle que Helmholtz a adoptée. Selon lui (p. 227 de l'édition de 1877) chacun des piliers dits *de Corti* vibre sous l'influence d'un son déterminé et vient frapper les filets nerveux, comme les touches d'un piano frappent les cordes vibrantes. Un savant de l'école de Helmholtz, Mach, est même allé plus loin : il a dit que chaque pilier pouvait se diviser, en vibrant, comme la corde qui donne les harmoniques du son fondamental (*Beiträge zur Analyse der Empfindungen*, Iéna, 1886, p. 113). — Mais, a-t-on fait observer, le nombre des sons perceptibles, tout en étant très grand, est de beaucoup inférieur à celui des piliers (10,000 environ) ; en outre, les oiseaux, qui ont l'ouïe si fine, et le sens musical si développé, n'ont pas de piliers. — Alors, on a abandonné cette première explication ; on s'est rejeté sur les fibres de Hensen (au nombre de 60,000), dont chacune serait accordée pour un son déterminé... Sur tout cela, rien qui puisse être accepté comme certain.

Quant à la seconde hypothèse, si on admet que l'oreille a le pouvoir de *s'accommoder* aux sons qui lui viennent du dehors, comme un instrument très souple qui se modifierait selon les sollicitations de l'exécutant, pourquoi ne pas admettre que l'accommodation peut se faire non pas seulement avec un phénomène du dehors, mais aussi avec une idée, un jugement du sens artistique ? De même que la simple *idée* d'un danger à courir peut produire la pâleur, la transpiration, etc., de même que l'*idée* d'une grande joie possible et prochaine produit un changement de teint, d'expression dans le regard et dans les traits du visage, — pourquoi l'idée de certains rapports entre des sons composant une phrase n'exercerait-elle pas une influence sur le fonctionnement de l'oreille ? L'accommodation purement mécanique, déterminée par le dehors, semble être un phénomène élémentaire et uniforme au-dessus duquel ne s'élèvent pas les sauvages, les enfants, les non-musiciens ; mais il peut y avoir aussi une libre et variable accommodation, celle de l'artiste qui, après avoir subi une sensation, la *rectifie* presque instantanément, parce qu'il la rattache à un ensemble où elle n'entre qu'en changeant de nature. Si cette vue était exacte on pourrait dire que la théorie physiologique de l'art musical néglige un côté du problème, et s'arrête aux bagatelles de la porte.

(*A suivre.*) J. C.

Génération de la voix et du timbre, par le Dr Guillemin, professeur de physique à l'École de Médecine d'Alger; deuxième édition, préface de M. J. Violle, de l'Institut, 1 volume in-8° avec 123 gravures dans le texte, 10 francs. (Paris, Félix Alcan, éditeur.)

On se rappelle l'émotion produite dans le monde des acousticiens physiologistes à l'apparition de la première édition de cet ouvrage. L'auteur y montrait le néant des théories physiques admises. Les dix années qui suivirent ont été employées par M. Guillemin à soumettre ses idées théoriques à l'épreuve de tous les faits nouveaux. C'est à cet examen critique qu'il se livre dans le supplément de 200 pages qu'il a ajouté à son livre, et il conclut : 1° que l'appareil phonateur de l'homme est *un instrument à vent* et non *un instrument à cordes*, et que les idées de Müller sur la sonorité des cordes vocales doivent être remplacées par la théorie des cyclones aériens découverts par Ch. Lootens dans les tuyaux d'orgues et qui se retrouvent au-dessus des cordes vocales dans les ventricules du larynx; 2° que les théories de Helmholtz sur le timbre (démontrées erronées par les expériences de M. Guillemin), doivent céder la place à d'autres idées plus conformes à la réalité des faits constatés.

Ce trop rapide exposé suffira pour montrer aux curieux de la science vocale qu'ils trouveront dans ce livre une foule d'aperçus aussi nouveaux qu'ingénieux.

MUSIQUE CONTEMPORAINE

Académie nationale de musique. — Le *Siegfried*, dont nous appréciions plus haut la musique, et que M. Gailhard a le très réel mérite d'avoir monté sur la première scène de Paris, a eu un éclatant et triomphal succès, voilà ce qu'il importe avant tout de constater. Les connaisseurs ont battu des mains avec enthousiasme, et le public mondain, d'ordinaire si froid ou distrait, a été touché. Des ovations méritées ont été faites, et sont faites encore aujourd'hui, aux artistes, à l'orchestre (qui ne mérita pas toujours pareils éloges), et à M. Taffanel qui, ayant supérieurement conduit, au Conservatoire, des exécutions comme celle de la messe en *si* mineur de Bach, n'a pas eu de peine à donner à Wagner une interprétation satisfaisante. *Excellents* ont été M. Laffitte dans le rôle de Mime, M. Delmas dans celui de Wotan, M. Noté dans celui d'Albérich, et Mlle Bessie dans celui de l'Oiseau; moins bonne Mme Deschamps, qui transforma parfois Brünhild en une virago farouche. Quant à M. de Reszké, c'est sans doute encore un très beau chanteur, mais qui touche à l'heure où le rôle du jeune Siegfried ne sera plus pour lui. A ceux qui, jadis, admirèrent en lui un parfait Roméo, il rappelle, hélas ! la fuite irréparable des années... La seule réserve sérieuse que j'aurais à faire est relative à une question qui paraît avoir laissé la critique française très indifférente : c'est celle des mutilations de texte. D'abord, on n'a pas suivi exactement la traduction d'A. Ernst, qui, en beaucoup d'endroits, est devenue méconnaissable ; en outre, çà et là, on a fait de nombreuses coupures visiblement étrangères à une conception artistique, et uniquement destinées à l'agrément personnel de certains chanteurs. Ces coupures sont surtout regrettables au dernier acte, dont le caractère se trouve dénaturé.

Comme nous l'avons déjà demandé, il faudrait que dans une « Académie » comme

l'Opéra, aucun changement grave ne pût être apporté à un chef-d'œuvre, sans autorisation préalable du ministre des Beaux-Arts.

Les grands concerts. — Au Conservatoire, le concert du 12 janvier nous a fait entendre quelques nouveautés. Il commençait par la symphonie en *mi* bémol de Mozart, écrite à Vienne en 1788, et que Wagner comparait à la symphonie en *la* de Beethoven, en disant : « J'ai cru découvrir une merveilleuse parenté entre ces deux ouvrages. Tous les deux peignent les transports qu'inspire à l'âme humaine la certitude d'avoir été créée pour le bonheur » (*Gazette musicale de Paris*, 1841). L'œuvre, à vrai dire, est un peu mince ; mais l'exécution, comme d'habitude, en a été parfaite. Les deux numéros les plus intéressants du programme étaient un fragment important du troisième acte d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau, et la Rapsodie mauresque de Humperdinck. 2 flûtes, 4 hautbois, 1 flageolet, 1 tambourin, 1 clavecin et le quatuor à cordes, telle était la composition de l'orchestre qui accompagna le chœur des Trézéniens et des matelots, d'une facture à la fois si solide et si élégante, les récits et air de Thésée (M. Delmas), d'un style admirablement juste, auxquels le clavecin donnait une exquise couleur archaïque. Parmi les danses, on a surtout goûté le rigaudon, où le flageolet allié au tambourin produit un effet d'allure et de couleur toutes françaises. — Composée en 1883, au cours d'un voyage au Maroc, et exécutée pour la première fois en 1898, au festival Leeds, en Angleterre, la Rapsodie de M. Humperdinck m'a plu médiocrement, malgré certaines qualités de premier ordre. Cette musique est merveilleusement écrite pour l'orchestre, et parfois, d'un style très amusant; ainsi, je citerai, au début du second morceau (*Une nuit au café maure*), le spirituel et charmant duo pour deux bassons, auxquels viennent se mêler successivement le cor anglais, le hautbois, la trompette... Humperdinck est de la famille de Weber, de Wagner, des grands coloristes allemands qui ont eu un sens étonnant de l'orchestre et de l'instrumentation. Le défaut, c'est l'absence de netteté. La première pièce (*Élégie au coucher du soleil*) et surtout la dernière (*Chevauchée dans le désert*) m'ont ébloui et un peu fatigué. Je n'ai pas toujours compris ce que l'auteur avait voulu faire. Dans ses tableaux descriptifs, il y a de l'empâtement et de l'encombrement ; — et je songeais à notre Berlioz, qui donne des impressions autrement nettes ! Deux chansons de M. Camille Saint-Saëns (1878), dont le texte est tiré de l'*Art d'être grand-père,* de Victor Hugo, étaient exécutées aussi pour la première fois. L'une d'elles a eu les honneurs du *bis* : c'est un chœur vif, léger, très doux (*Dansez, les petites filles!* etc...), à peine souligné par quelques dessins d'instruments très discrets, d'expression toute *objective* (à l'inverse de la pièce de R. Schumann où *Le poète parle en voyant jouer les enfants*) ; en somme, une très jolie bluette. L'ouverture d'*Egmont* (Beethoven), qui a elle-même une péroraison si brillante, terminait la séance. Le programme d'un tel concert était, en resumé, peu « sensationnel », mais la Société des Concerts rend tout intéressant par la valeur exceptionnelle de ses exécutants, si bien dirigés par M. G. Marty.

Pendant que M. Colonne donnait l'avant-dernière de la *Damnation de Faust*, sans épuiser le succès de ce chef-d'œuvre mal composé, mais d'un romantisme si brillant, d'une couleur si belle et parfois d'un accent si profond, M. Chevillard, désireux sans doute de n'être pas dépassé par M. Gailhard, mettait à son programme, dès le lendemain de *Siegfried*, le premier acte de *Tristan et Iseult*, et nous faisait entendre le célèbre pianiste viennois M. Moriz Rosenthal, qui fut élève de Liszt, en 1877, et qui s'est déjà fait apprécier dans les deux mondes. Nous l'avons retrouvé,

quelques jours après, à la salle des Agriculteurs, où il a donné une série de récitals consacrés à Beethoven (sonate en *ut* mineur), à Chopin (berceuse, mazurka, valse en *ut* dièze mineur, sonate op. 35, nocturne en *sol* majeur, barcarolle, études, etc.), à Weber (sonate op. 39), à Scarlatti, G. Fauré, Rubinstein, Schumann (études symphoniques), etc., etc. M. Rosenthal, aujourd'hui âgé de quarante ans, et en pleine possession de toute sa force, est sans doute un très beau pianiste, dont la technique touche au prodige; mais les éloges dont sa venue à Paris avait été précédée m'ont paru exagérées. Il faut se garder de le comparer à Rubinstein. Il raffine trop ; et, soit dans l'exécution des pièces classiques, soit dans le choix des morceaux qu'il joue, soit enfin dans ses propres compositions, son goût musical ne paraît pas toujours très sûr. Il nous a servi, à côté d'œuvres consacrées, quelques « fantaisies » et « arrangements » qui sont franchement mauvais.

Parmi les meilleurs artistes entendus ce mois-ci, nous ne devons pas oublier M. Henri Marteau et M. Risler. Aujourd'hui professeur de violon au Conservatoire de Genève, M. Marteau, est, à l'étranger, un de ceux qui s'appliquent à faire connaître la musique des maîtres français. Il y a quelque temps, à New-York (petite salle de Carnegie), il donnait trois séances brillantes au cours desquelles furent entendus un quintette et une sonate de Franck, le 1er quatuor de G. Fauré, la 2e sonate de Paul Lacombe, le quintette de Castillon ; à Berlin, le 5 décembre dernier, il dirigeait l'exécution du quatuor de Fauré, et d'un quatuor de Saint-Saëns. Au programme du concert qu'il a donné avec M. Risler, le 6 janvier, à la salle Pleyel, étaient inscrites trois sonates de Beethoven : en *ut* mineur (op. 30), en *sol* majeur (op. 96), et en *la* mineur (op. 47, dédiée à Kreutzer). M. Risler est l'homme de France qui comprend le mieux Beethoven ; M. Marteau s'est montré digne de M. Risler. Une parfaite exactitude, une virtuosité impeccable, jointes à une fidélité scrupuleuse dans l'observation des nuances et des mouvements, à une émotion sincère et profonde, dédaigneuse des petits moyens, tels furent les mérites de l'exécution. Beethoven, si souvent défiguré, affublé d'une perruque classique ou d'une chevelure romantique, nous est apparu dans toute sa puissance, sa fougue, et aussi sa maîtrise souveraine, sa santé, sa joie et sa bonté. Le fameux Presto de la Sonate à Kreutzer, sans rien perdre de son énergie, n'est pas devenu une course à l'abîme ; les larges accords du début, d'un accent si noble et si tendre, n'ont pas été gâtés, comme il arrive, par des coups d'archet à la tzigane, et la seconde idée est restée ce que Beethoven voulait qu'elle fût : un chant religieux. Le motif de l'Andante a gardé sa douceur au milieu des difficiles variations où plus d'un violoniste adroit a recueilli des bravos immérités ; et le magnifique élan du finale — coupé par une phrase si étrangement méditative — n'a pas un instant compromis le rythme. La Sonate en *sol* majeur, par la grâce mélancolique de la première idée, l'allure valeureuse de la seconde, comme aussi par l'Andante expressif et sobre, le Concerto en *sol*, exécuté dernièrement par M. Risler au Concert Colonne, ont fait une grande impression. A la salle Pleyel comme au Châtelet, on a pu sentir tout ce que cette musique, si régulière, si pure dans sa forme, renferme d'émotion : il n'y a pas un accord, pas une modulation, pas un développement, peut-être, que Mozart n'eût pu signer ; mais ce n'est pas ici, comme il arrive chez Mozart, un simple — et divin — jeu de notes : tout est vivant, tout a un sens, un accent. MM. Risler et Marteau ont compris ce sens, et rendu cet accent ; ils ont mis en valeur toutes les mélodies, pianiste et violoniste passant tour à tour du premier au second plan. On a même pu voir M. Risler rabattre le couvercle de son monumental piano, dont le volume, d'après le calcul d'un mathématicien, dépasse de plus de 500 fois celui du violon.

Et ce fut un beau geste; car je sais bien des artistes sous les doigts de qui cet instrument sonore devient une machine de guerre.

La nouvelle *Société philharmonique* (8, rue d'Athènes) a pris un moyen infaillible pour attirer le public parisien à ses concerts : elle appelle successivement les artistes les plus renommés du monde civilisé, et leur donne, m'assure l'un d'entre eux, de très beaux honoraires.

Le 3 janvier, elle faisait entendre l'excellent quatuor dirigé par M. le Dr Gérold, professeur de chant, né en Alsace, et aujourd'hui fixé à Francfort où il a une légitime autorité; le 10 janvier, le trio hollandais (MM. Coenraad V. Bos, Joseph Van Veen, Jacques Van Leer) avec Mlle Eléonore Blanc; le 17 janvier, le quatuor Halir, de Berlin (MM. Halir, Exner, Mueller, Dechert) et Mlle Yvonne Saint-André; le 24 janvier, le quatuor Hayot, avec Mme Marie Brema... Il y a en ce moment à Paris une prodigieuse activité musicale qui, — sans aboutir précisément à quelque chose de décisif — élargit le goût public soit en introduisant de plus en plus l'esprit historique dans les programmes, ou en rapprochant les virtuoses du monde entier, soit en favorisant un retour marqué vers la musique de chambre.

Conférences musicales. — La *Scola cantorum* nous a donné, sur Chopin, un très agréable concert mêlé de conférence. M. Pugno s'était chargé de l'exorde : ce fut le *Scherzo* de Chopin en *si b* mineur, exécuté par le grand artiste avec toute la fougue et la nervosité nécessaires à ce genre de musique. Après quoi M. Larroumet, dans une conférence instructive et bien faite, illustrée par M. Pugno de nombreux exemples, a retracé la vie du musicien, en insistant sur les premières années, passées dans la Pologne malheureuse, et sur la fin, si touchante. Sans esquiver un parallèle avec Musset qui s'imposait à tous égards, l'éminent conférencier a su dédaigner le succès de scandale. Il a montré dans Chopin le Musset de la musique, aussi douloureux et impressionnable que l'autre, poète personnel avant tout comme lui, mais plus artiste (J'aurais dit, pour ma part, plus *pianiste*); il n'est pas jusqu'à ces *Nocturnes*, si chers à Chopin, qui ne révèlent en lui le romantique épris de la nuit; M. Larroumet a fait, sur ce sentiment inconnu aux classiques, de très justes et fines remarques. Mais ce que j'ai goûté particulièrement dans cette conférence, c'est la bienveillance et la sympathie avec laquelle fut feuilletée devant nous une existence brillante et douloureuse. M. Pugno nous a fait retrouver le musicien; M. Larroumet nous a fait aimer l'homme. — Je ne puis que mentionner — n'ayant pu y assister — deux autres conférences, qui, au dire de juges compétents, furent excellentes, et eurent le plus vif succès : celle de M. Pierre Lalo (à la Scola) sur Schubert, et celle de M. Fiérens-Gevaert (à l'Opéra-Comique), sur les librettistes de Gluck.

Le 19, M. Vincent d'Indy a fait au Collège des Sciences Sociales une conférence précise, généreuse, sur « la musique régionale ». L'éminent musicien voudrait une plus grande décentralisation; plus de prix de Rome! mais des séjours dans la province natale où le jeune musicien se retremperait aux sources populaires et traditionnelles... Nous espérons revenir un jour sur cette importante question. — Enfin, à la Bodinière, le mardi 21, a eu lieu une chaleureuse conférence de M. Bourgault-Ducoudray, illustrée par les chants d'une artiste charmante, Mlle de Saint-André.

Les concerts historiques.

Dans une de ses dernières chroniques, notre confrère M. P. Lalo félicitait M. Gui Ropartz, directeur du Conservatoire de Nancy, d'avoir, le premier, introduit l'esprit historique dans les programmes de concert. M. Ed. Colonne écrivait aussitôt au critique musical du *Temps* pour rappeler qu'il avait, le premier, donné une histoire de la *Symphonie*; abandonnant alors ce point de vue particulier, l'honorable M. Lalo précisait ainsi son affirmation : « Tout ce que j'ai voulu dire, c'est que M. Gui Ropartz est le premier qui ait donné, au concert, l'histoire *d'un genre* musical ».

Je ne voudrais rien écrire de désobligeant sur M. Ropartz, qui est un musicien très estimé faisant à Nancy d'excellente besogne, et encore moins sur M. Colonne qui a contribué si puissamment à faire l'éducation du public français; mais il n'est pas possible, pour être agréable à l'un de ces chefs d'orchestre éminents, de modifier la matérialité de certains faits, d'ailleurs bien connus. C'est Fétis, ancien directeur du Conservatoire de Bruxelles, ancien professeur au Conservatoire de Paris, etc., etc., qui a créé le concert musical historique, et, par-dessus le marché, la conférence explicative précédant le concert (peut-être même devrais-je aller jusqu'à dire qu'il est le créateur de la conférence, tout simplement).

A Paris, LE 8 AVRIL 1832, dans la salle du Conservatoire, et avec le concours des plus célèbres chanteurs d'alors, Fétis donna d'abord une « histoire de l'opéra ». Le concert était divisé en trois parties, dont chacune était précédée d'un discours : a) *Discours sur l'origine et les progrès de l'Opéra, de 1581 à 1650*; b) *Discours sur les progrès de l'Opéra en Italie, en France et en Allemagne de 1650 à 1750*; c) *Discours sur les révolutions de la musique dramatique, de 1760 à 1830*. On le voit, ce n'est pas l'ampleur qui manquait à ce programme ; ceux qui connaissent Fétis et son extraordinaire activité, ne s'en étonneront pas. Ce concert fut donné pendant que le choléra sévissait à Paris; il eut cependant un très gros succès dont on recueillera l'écho dans les écrits du temps. Trouvant trop petit le local qu'il avait choisi d'abord, et encouragé par la curiosité publique, Fétis, six mois plus tard, donna un deuxième concert historique (à la *Salle de concert*, nº 13 de la rue Neuve-des-Capucines), le dimanche 18 novembre 1832, sur *la musique au* XVIe *siècle, à l'église, au concert, au bal*. Ce concert était également divisé en trois parties, dont chacune était expliquée par une conférence : a) Discours sur la situation de la musique religieuse au XVIe siècle; b) Discours sur la musique de concert vocale et instrumentale au XVIe siècle ; c) Discours sur la danse au XVIe siècle, et la musique qui lui était destinée. Poursuivant toujours le même dessein, Fétis donna un troisième concert historique, le dimanche 24 mars 1833, à la salle Ventadour, sur *la musique au* XVIIe *siècle*; un quatrième concert historique, le 2 avril 1833 (ancienne salle de l'Opéra-Comique); un cinquième concert, le jeudi 23 avril 1835, au Théâtre royal italien « sur l'Opéra, depuis ses origines jusqu'à nos jours ». L'affiche de ce dernier concert a été donnée au Conservatoire par M. Albert Lhote, ancien alto du Théâtre-Italien, et se trouve aujourd'hui sur un des murs de la salle du Catalogue. En voici le contenu :

« 1re PARTIE : 1º Discours sur l'origine et les progrès de l'Opéra depuis 1590 jusqu'en 1835; 2º Fragments de l'*Euridice*, musique de Péri et de Caccini (1590) et d'*Orfeo*, musique de Monteverde (1606), accompagnés par des violes, des basses de viole, orgues, guitares, harpe; 3º Air de *Mitrane*, par l'abbé Rossi (XVII siècle); 4º Air

et quatuor d'*Armide*, musique de Lulli (1686); 5° Air de *Laodicea e Berenice* avec accompagnement de violon obligé, musique de Scarlatti (1703); 6° Duo bouffe de la *Serva Padrona*, musique de Pergolèse (1734). — 2e PARTIE : 1° Air d'*Orfeo*, musique de Gluck (1770); 2° Duo de la *Fausse Magie*, musique de Grétry (1777); 3° Quatuor de l'*Irato*, musique de Méhul (1802); 4° Air d'*Anna Bolena*, musique de Donizetti; 5° Duo de *Guillaume Tell*, mus. de Rossini (1829).

« Le prix des places est le même qu'au Théâtre-Italien, excepté celui du parterre qui est fixé à 5 francs, et celui de l'amphithéâtre porté à 3 francs. On se fait inscrire pour les loges et les stalles, au bureau de la location du théâtre, rue Favart, de 10 heures à 5 heures. »

Les artistes qu'employa le conférencier pour cette sorte d'enseignement par l'orchestre, s'appelaient Rubini, Tamburini, Nourrit, Levasseur, Alexis-Dupont, Bordogni, Dabadie, Baillot, Damoreau, Grisi, etc. Enfin, le 14 avril 1855, à la salle Herz, Fétis donna un dernier concert historique (sur la musique religieuse, la musique de chambre et la musique de danse) qui remontait, pour le choix des morceaux exécutés, au xve siècle.

Sur ce sujet, on peut consulter la *Revue musicale* du 6 avril 1833, et les *Musiciana* de M. Weckerlin (1877, p. 56 et suiv.) qui cite aussi une brochure de Farrenc : *Les concerts historiques de Fetis*. — J. C.

Concerts de la Scola Cantorum. — *Trois séances de musique ancienne française des* XVIe, XVIIe *et* XVIIIe *siècle* (19 décembre, 28 décembre 1901 et 16 janvier 1902).

C'est encore sous l'impression profonde du chant admirable de Mme Jeanne Raunay dans le 1er acte d'*Alceste* de Gluck, que j'écris ces notes sur les concerts historiques de la *Scola Cantorum*, où la raison voudrait queje suivisse l'ordre chronologique des œuvres et des concerts. Mais l'éclat de la dernière soirée fut tel, qu'il fait presque oublier les autres.

Certes, Mme Raunay est universellement connue maintenant, comme une de nos grandes artistes lyriques; mais jamais elle n'avait encore atteint à cette hauteur; on sent que son art et son esprit grandissent de jour en jour; il n'y a plus rien ici où se trahisse l'influence de la mode et du goût passager d'une époque : le style, la pensée ont une pureté, une perfection, une santé classiques; on y voit réunis les plus rares dons du chant, et une intelligence des passions, sobre, souple, puissante. J'ai entendu deux autres éminentes artistes dans ce 1er acte d'*Alceste*; peut-être y avaient-elles quelques cris plus saisissants. L'une d'elles arrachait les larmes dans l'expression du sentiment maternel; mais ceux qui avaient eu le bonheur d'entendre Mme Viardot dans Alceste, disaient que depuis elle on avait pu réussir peut-être à rendre l'émotion humaine du rôle, mais qu'il y manquait toujours le souffle de religieuse terreur et de passion héroïque. Ce souffle, Mme Raunay l'a retrouvé. Elle a rendu au chef-d'œuvre de Gluck sa grandeur olympienne. — C'est un bonheur pour nous de saluer en elle une de ces grandes tragédiennes dont le nom illumine une époque artistique, et se mêle à la gloire des génies, dont elles sont plus que les interprètes : dont elles sont l'âme même.

Dans les deux concerts précédents, la *Scola* avait donné le 4e acte d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau (1733), — acte très curieux au point de vue de l'orchestre et des effets descriptifs, mais bien moins intéressant que le 3e et surtout que le 2e acte, auxquels je m'étonne qu'on l'ait préféré; — et le 4e acte d'*Issé* de Destouches (1708), — qui est une seconde incarnation de Lulli, un peu plus pâle, un peu plus fade, avec quelques indices de l'art nouveau de Rameau. — Je me promets de revenir, quelque jour, dans cette Revue, sur ce Destouches, qui est intéressant pour l'histoire des dernières années de Louis XIV. — Dans ces deux actes, Mlle de la Rouvière a fait goûter le charme de sa voix fraîche, qui parle si délicatement à l'âme. M. Vieuille a donné de l'ampleur au rôle d'Hilas d'*Issé*. On a beaucoup applaudi aussi Mme Lovano.

Autour de ces trois actes des trois grands maîtres de l'Opéra français, on avait groupé un certain nombre de cantates de chambre (de Clérambault, A. du Mont, Rameau), d'un intérêt plus historique que vraiment artistique, parce qu'elles reflètent un peu trop ce qu'il y a de plus conventionnel et de plus mondain dans l'époque; — différents airs de Lulli (*Armide, Atys*), de Rameau (*Dardanus*), et de Gluck (*Armide*); — des pièces de clavecin, sur lesquelles il serait cruel d'insister, — et des chansons françaises *a capella* de Jannequin, Costeley et Roland de Lassus, exécutées par les chanteurs de Saint-Gervais.

L'orchestre, formé des élèves de la *Scola*, est naturellement un peu novice, et fléchit parfois sous la difficulté de la tâche. Mais l'enthousiasme et l'intelligence de M. Vincent d'Indy sont si communicatifs que sa direction a réussi souvent à tirer de cet ensemble d'écoliers des effets d'une simplicité et d'une sincérité auxquelles nos grands concerts ne nous ont pas habitués.

Je voudrais faire le même éloge des chœurs. Avec toute la sympathie que j'ai pour les chanteurs de Saint-Gervais, j'ai le regret de leur dire qu'ils ont besoin de s'appliquer davantage. Ils chantent quelquefois (trop souvent) incorrectement, constamment avec négligence, presque toujours avec lourdeur. Ils n'ont aucunement le style des chansons de cour du XVIe siècle français. Ils leur enlèvent tout leur esprit et leur grâce légère. On ne leur ferait point ces critiques, si l'on n'était habitué à exiger beaucoup d'eux, parce qu'on se souvient de la beauté de certaines de leurs exécutions anciennes de Palestrina et de Vittoria. S'ils ne prenaient garde, ils compromettraient rapidement leur cause et celle de tout l'art ancien du XVIe siècle.

Ces concerts historiques comptent parmi les plus intéressants de la saison musicale. Ils n'ont pas été les seuls donnés par la *Scola*. Il n'est pas de semaine où il n'y en ait deux ou trois, parfois deux en un jour; concerts et conférences se succèdent constamment. Il y a dans la vieille maison de la rue Saint-Jacques une vie intense, un bouillonnement d'art; c'est un autre Conservatoire, où se prépare une jeunesse ardente, enthousiaste, et qui aura, j'espère, la plus heureuse influence sur le développement futur de l'art français. — Pour le moment, le succès donne raison à l'œuvre de M. Vincent d'Indy. L'affluence à ces concerts est considérable. Le quartier se transforme. Aux environs s'installent de tous côtés des marchands de musique et d'instruments de musique, comme autour du faubourg Poissonnière. Le soir, la rue Saint-Jacques, la rue populaire, étroite et mal éclairée, est remplie d'équipages et de foule élégante. — Bref, c'est réellement une décentralisation artistique, à Paris même; la mode la favorise, et, pour cette fois, elle n'a pas tort : car il y a là le commencement de quelque chose de grand.

ROMAIN ROLLAND.

N. B. — Ne renoncera-t-on pas bientôt en France à prononcer et à écrire : *Glück*

(comme le marquent trop souvent les affiches de M. Chevillard, et même de la *Scola*)? *Gluck* s'écrit sans tréma, et se prononce « Glouck ». — C'est une faute analogue aux deux suivantes, qui, à Paris, sont encore usuelles : *Niebelung* (avec un *e*) et *Tannhaüser* (avec le tréma sur l'*u*).

La « Louise » de M. G. Charpentier, en même temps qu'elle poursuit sa brillante carrière à Paris et dans plusieurs villes de France, vient d'être jouée, en Allemagne, à Elberfeld, Hamburg, Leipzig... avec un très grand succès. Il semble cependant que l'œuvre si originale et si osée de notre illustre compatriote ait provoqué quelque étonnement chez certains critiques : « A l'ensemble de l'œuvre manque la profondeur psychologique et la grandeur intérieure. Les personnages n'ont pas de caractère propre; l'action *montre le plus souvent la corde* (Fadenscheinig), elle est souvent confuse, quelquefois vide. — En général, tout est superficiel et morcelé. Il en est de même pour la musique. M. Charpentier est un maître dans l'art de l'instrumentation (bien qu'il se laisse entraîner quelquefois à la brutalité). Il y a dans sa musique un charme piquant qu'on ne peut décrire avec des mots; les couleurs sont multiples et brillantes, mais l'unité d'impression est impossible ». (Max Schneider, *Neue Zeitschrift f. Musik*, du 15 j.). — « Ce qui manque à M. Charpentier, c'est le sens dramatique (*Charpentier ist kein dramatiker*); son originalité poétique musicale est d'ordre lyrique, et excelle dans le tableau de genre. » (Dr Bruns-Molar, *Deutsche Gesangskunst*). — Nous reproduisons, bien entendu, ces témoignages à titre de simples documents; mais, quelque sévères qu'ils soient, ils méritent réflexion. — A quand le nouvel opéra *Marie*, qui doit faire une suite à *Louise* ?

— La Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles vient d'acquérir en Allemagne, pour 50.000 francs, une collection d'une valeur inestimable : la collection Wagner. Parmi les 9.000 volumes, le savant bibliothécaire de Bruxelles, M. Wotquenne a trouvé des œuvres inédites de Roland de Lassus, et de plusieurs des compositeurs franco-flamands du XVIe siècle, le recueil des œuvres de clavecin de Haffner, l'édition originale des œuvres pour orgue de Frescobaldi, les opéras de Caccini, la collection des opéras et des motets de Lulli, une collection d'hymnologie protestante, plus rare et plus nombreuse que tout ce qu'on possède en Allemagne, des œuvres autographes des fils de Bach, de Boïeldieu, de Schubert, et dix-huit opéras de Gluck, dont plusieurs inédits. M. Gevaert se propose de faire paraître une étude sur ces derniers. — Ajoutons que tous les exemplaires de cette collection sont dans un état de conservation parfaite, et souvent encadrés de magnifiques reliures, signées des noms les plus fameux du XVIIe siècle.

Toutes nos félicitations à notre aimable et érudit confrère M. Wotquenne; cette superbe acquisition est une bonne fortune pour tous ceux qui s'intéressent à la musique.

Erratum. — Une erreur de mise en page, qui s'est produite dans notre dernière livraison (décembre 1901, pp. 448-449), a interverti l'ordre des deux pages de musique notée qui contiennent la Canzone : *La Organistina bella*, à la suite de l'article de M. Michel Brenet, *Deux mss de musique de luth*. Nos lecteurs auront aperçu et corrigé d'eux-mêmes cette erreur, en lisant la page 449 *avant* la page 448.

— *L'abondance des matières nous oblige à renvoyer au prochain numéro divers articles sur la musique religieuse.*

Le Propriétaire-Gérant : H. Welter.

Paris. — L. Maretheux, imprimeur, 1, rue Cassette.

REVUE
D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES

N° 2 Février. 1902

Victor Hugo et la musique.

Victor Hugo n'a jamais porté de lunettes ; il avait des yeux excellents. En revanche, — c'est le « témoin de sa vie » qui nous l'apprend, — il n'a jamais pu chanter une note juste.

En un livre curieux où la physiologie tient plus de place encore que la critique littéraire (*Victor Hugo*, Hachette), M. Léopold Mabilleau a surabondamment prouvé que l'auteur de la *Légende des Siècles* était un « visuel », surtout impressionné par le dessin et le relief des choses, les contrastes de la lumière et de l'ombre ; pour établir cette thèse évidemment juste, l'éminent écrivain a joint à l'analyse des œuvres du poète l'étude des dessins qu'il a laissés. Faut-il conclure de ces observations que la musique fut pour Victor Hugo un monde fermé? Ce serait une exagération. D'abord, l'élément sonore de la poésie et le rythme jouent un rôle toujours très important dans ses vers. En outre, les images musicales, sans être aussi nombreuses que chez Lamartine, n'y manquent pas. Dans les *Feuilles d'automne* la nature est un « immense clavier », et, dans les *Rayons et les Ombres*, une « grande lyre », dont le poète est « l'archer divin ». Les gammes, sont

De chastes sœurs, dans la vapeur couchées,
Se tenant par la main et chantant tour à tour.

Le *Carillon* nous montre l'heure inattendue, signalée par

le ton vif et clair
Que ferait, en s'ouvrant, une porte de l'air.
Elle vient, secouant sur les toits léthargiques
Son tablier d'argent, plein de notes magiques,
Sautant à petits pas comme un oiseau joyeux...

les arbres où le vent siffle, la nuit, sont « l'orgue effrayant de l'ombre », etc., etc.

Parmi les artistes allemands, Victor Hugo a chanté Albert Durer, non Bach et Beethoven ; mais c'est lui qui a dit :

Gluck est une forêt ; Mozart est une source.

On lui a reproché d'avoir dit que la musique « datait du XVIe siècle » et de Palestrina. Aux yeux d'un historien, cette opinion est certainement puérile, aux yeux d'un artiste

elle est défendable. C'est celle de Nietzsche : « la musique (moderne) prend naissance dans le catholicisme régénéré après le Concile de Trente, par Palestrina qui servit de résonance à l'esprit nouvellement éveillé, intime et profondément ému » (*Humain, trop humain*, p. 104 des *Pages choisies* publiées par Henri Albert). Tels ceux qui disent : le roman (moderne) date de J.-J. Rousseau ; ou bien : notre théâtre a eu pour fondateur P. Corneille.

Victor Hugo ignorait probablement les œuvres musicales du xve siècle, mais il n'ignorait ni l'existence des troubadours et des trouvères, ni le rôle du chœur dans la tragédie grecque, ni le caractère du lyrisme et de l'épopée chez les Anciens. Son dithyrambe en faveur de Palestrina n'est nullement une opinion critique sur le grand compositeur; il signifie qu'à partir du xvie siècle l'*expression* va jouer un rôle prépondérant dans l'art musical : et cette opinion ne laisse pas d'être juste.

Quoi qu'il en soit, résignons-nous à reconnaître que Victor Hugo n'était pas musicien. Tout ce qu'on peut faire, c'est étudier les rapports qu'il eut avec la musique pour quelques-unes de ses œuvres, et c'est ce que nous tenterons prochainement.

PAUL GLACHANT

L'enfance de Franz Schubert.

L'*Harmonie* de Berlin, Société d'éditions littéraires et artistiques, a déjà publié, sous le titre général de « Musiciens célèbres », une série de volumes illustrés sur les compositeurs suivants : Brahms, Händel, Haydn, Lœwe, Weber, Saint-Saëns, Lortzing, Jensen, Verdi, Joh. Strauss, Tschaikowsky, Beethoven, Marschner. Elle ajoute aujourd'hui, à cette collection fondée par H. Reissman, un volume sur Franz Schubert, dont l'auteur est M. Richard Heuberger. Schubert, moins connu en France qu'en Allemagne et en Autriche, mais également aimé dans ces divers pays, a déjà été l'objet de travaux considérables : Heinrich Kreissle, fonctionnaire du ministère des finances autrichien, lui a consacré, en 1865, une biographie importante (parue sous forme d'esquisse en 1861); G. Nottebohm (1874) a dressé le catalogue thématique de ses œuvres éditées ; N. Dumba a fait un grand recueil de ses autographes qui, pour la plus grande partie, sont aujourd'hui la propriété de la ville de Vienne et de la Société « Les Amis de la Musique » ; avec la grande édition Breitkopf et Härtel, enrichie par l'œuvre critique de Brahms, Mandyczewski, Fuchs, etc., ce sont les monuments principaux et les plus connus, élevés à la mémoire de celui qui, selon l'appréciation de M. Hugo Riemann, « a produit Schumann et Liszt », et qui occupe, dans l'histoire de la musique, la même place que Gœthe dans l'histoire de la poésie lyrique allemande.

Le livre de M. R. Heuberger, moitié scientifique, moitié vulgarisateur — livre d'érudition et livre d'étrennes joliment relié, prix 4 fr. — est à la fois nourri de faits et de notes documentées, agréable à l'œil par ses portraits, ses fac-similés, ses silhouettes amusantes, excellent en somme, bien qu'un peu sec pour des lecteurs français. L'auteur a mis à contribution tous ceux qui, soit par un héritage de famille, ou grâce à de patientes et coûteuses recherches, possèdent aujourd'hui des pièces autographes intéressant le sujet qu'il a traité. Dans la liste des sources où il a puisé, on ne s'étonne pas de trouver le nom de M. le docteur Max Friedländer, le célèbre artiste érudit de Berlin, qui, lui aussi, travaille à une biographie de Schubert. M. Ch. Malherbe, archi-

viste de l'Opéra de Paris, aurait pu apporter, lui aussi, m'assure-t-on, une contribution utile, et du même genre que M. Friedländer, à cette publication ; mais ne soyons pas indiscrets en parlant des collectionneurs, toujours jaloux de leurs trésors !

Du travail de M. Heuberger, je détacherai seulement, pour le résumer, le premier chapitre, qui est relatif aux seize premières années de Franz Schubert et nous permet de le saisir dans la fraîcheur des commencements, alors qu'il est comme captif dans une sorte de maîtrise autrichienne, d'esprit austère et monarchique, appelée « Convict ».

L'année 1797 fut marquée par deux faits très importants dans l'histoire du *Lied :* le 12 février fut chanté dans tous les théâtres de Vienne l'hymne national de J. Haydn ; et le 31 janvier de la même année, naquit Franz Schubert, qui devait être le compositeur de mélodies le plus populaire. Issu d'une famille de paysans, il était fils de Franz Theodor Florian Schubert, maître d'école, et d'Elisabeth Vitz, cuisinière, fille d'un serrurier, qui eurent quatorze enfants. A l'âge de huit ans, le jeune Franz apprit à jouer du violon, et reçut de son frère aîné, Ignaz, les premières leçons de clavecin. Un maître de chapelle, qui était surtout un praticien, Michael Holzer, lui apprit à jouer de l'orgue et lui enseigna un peu d'harmonie. Sa composition vocale, *Les plaintes d'Hagar* (1811) montre, par la façon dont les voix sont traitées, qu'il fut de bonne heure un chanteur bien doué (soprano). Son père voulut lui faire obtenir, à ce titre, une fonction officielle. En octobre 1808, Franz fut présenté au maître de chapelle de la Cour, Salieri, à Eybler (élève d'Albrechtsberger) et au maître de chant Korner, pour une sorte d'examen à la suite duquel il fut immédiatement admis dans le chœur impérial et royal des « Sängerknaben » ; comme il était en même temps un violoniste précoce, il fut admis en même temps dans le petit *Convict-orchestre.* L'école « Convict » où le père Schubert fit entrer son fils était un institut gratuit, religieux et officiel (fondé en 1802 par le gouvernement autrichien) où l'on entretenait, en vue de former des solistes ou des choristes pour les messes de la Cour, des enfants qui suivaient aussi les cours du « Gymnase Académique ».

Presque chaque jour, on y jouait alors les ouvertures et les symphonies de Haydn, Mozart, Méhul, Beethoven. Là, Franz fit un apprentissage décisif. Promu bientôt à la dignité de premier violon, distingué par le chef d'orchestre Ruczizka, organiste de la Cour, il tourna toutes ses pensées, tous ses efforts du côté de la musique, et n'accorda plus au latin, à l'histoire, à toutes les belles choses qu'il fallait s'inculquer au Gymnase, que le temps strictement indispensable. Son camarade de pupitre, plus tard inébranlable ami, Spaun, parle ainsi de lui (dans des mémoires inédits qui ont été communiqués au biographe par Mme M. V. Baurnfeinds, à Vienne) : « Je le trouvai un jour dans la salle de musique, assis au piano, et jouant déjà gentiment avec ses petits doigts. Il essayait d'exécuter une sonate de Mozart, qu'il trouvait difficile. Sur ma demande, il me joua un menuet de sa composition. Il était intimidé, rouge de honte, mais mes compliments le réjouirent. Il me dit que, très souvent, *il notait en musique ses pensées*, mais qu'il n'en fallait rien dire à son père, lequel ne voulait pas le voir se consacrer plus tard à la composition ». Lorsque, en septembre 1809, Spaun quitta le Convict, Schubert lui écrivait : « Vous êtes plus heureux que moi ; vous sortez de la *prison* ». Ce mot, qui surprend un peu, s'explique par la disproportion évidente qu'il y avait entre le génie déjà en travail de l'enfant et l'existence sévèrement monacale qui lui était imposée : peu d'espace, la salle de piano (séjour favori de l'enfant) dépourvue de poêle en hiver, une maigre nourriture, etc... « Tu sais par expérience, écrit Frantz à son frère Ferdinand, comme on est heureux, quelquefois, de manger un pain blanc avec deux pommes, et qu'après un petit déjeuner à midi, il faut attendre plus de huit

heures un maigre souper... si tu pouvais laisser arriver jusqu'à moi deux kreutzer par mois, tu ne peux croire combien je me sentirais heureux et content ! » A la fin de mars 1811 (date de l'achèvement des *Plaintes d'Hagar*) Spaun revint à Vienne : «Je trouvai mon jeune ami, écrit-il, grandi et de bonne humeur;... il me dit (il avait alors quatorze ans !) qu'il avait composé une foule de choses : une Sonate, une Fantaisie, un petit Opéra, et qu'il songeait à une Messe.[1] La grosse difficulté, pour lui, était le manque de papier réglé, et le manque d'argent pour en acheter... Je lui donnai une rame de papier de musique ; il en faisait une incroyable consommation ». Schubert n'avait pas encore systématiquement étudié la théorie musicale : « Je n'ai plus rien à lui apprendre, dit Ruczizka en voyant ses premiers essais : c'est Dieu même qui lui enseigne ce qu'il faut. »

Cependant, Salieri prit le génial enfant sous sa direction spéciale, et — comme le montre une pièce appartenant aujourd'hui à M. le docteur Friedländer — il lui enseigna le contrepoint (18 juin 1812). Habituellement, pour faire un bon contrepointiste, il faut trois ans environ. Dès 1813, Schubert possédait la grammaire musicale, et écrivait des *Terzette* (compositions pour trois voix concertantes), bien différents de ses premiers essais, et des *Danses* où l'on trouve déjà quelques traits essentiels de sa manière : prédilection, marquée dans ce qu'il a écrit dès le début, pour la libre allure du rythme (extension du groupe de huit mesures en groupe de dix), usage des groupes rythmiques de nombre impair, respect du texte poétique. En dehors d'exercices d'école dont beaucoup nous sont restés , il écrivit alors quelques Canons et *Airs* italiens qui se trouvent dans le 10e volume des Lieder (*Édit. des Œuvres complètes*). Le dimanche, dans l'après-midi, il venait exécuter ses compositions de musique de chambre dans la maison paternelle, où il ne trouvait déjà plus d'hostilité à sa vocation de compositeur. Le père Schubert faisait la partie de violoncelle ; Franz jouait l'alto, tandis que ses deux frères, Ferdinand et Ignaz, faisaient les deux violons. Le jeune virtuose-auteur ne bronchait jamais. Son père venait-il à se tromper, l'enfant poursuivait d'abord, sans s'arrêter ; si l'erreur se reproduisait, il disait timidement et en souriant : « père, *il doit y avoir une faute* », — avis qui était toujours compris et accepté sans qu'on eût besoin de le répéter. — En 1812, selon le témoignage de Spaun, Franz composa douze menuets qui étaient très beaux, qui plurent infiniment et auxquels il tenait beaucoup lui-même, mais qui, circulant de main en main, finirent par devenir la propriété d'un inconnu.

La musique de théâtre, elle aussi, intéressa Schubert, dans cette première période d'adolescence. Les jours de fête du Convict, son ami Spaun lui fit entendre, pour la première fois, de la musique d'opéra.

« Afin de satisfaire cette curiosité, écrit-il, nous dûmes, à cause de la modicité de mes ressources, établir notre quartier général au cinquième étage du théâtre ». Le premier opéra que le jeune compositeur entendit fut : *la Famille suisse*, œuvre en trois actes de J. Weigl, texte de Castelli, qui eut, en son temps, un succès d'enthousiasme. La *Médée*, de Cherubini; *Jean de Paris*, de Boiëldieu ; l'*Aschenbrödel* (Cendrillon), de F. Langer; l'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck, devinrent les œuvres de prédilection du futur auteur de *Rosamonde*. Le résultat de cet intérêt pour le théâtre fut *le Château de plaisance de Diable* (des Teufels Lustschloss, V. *Œuvres comp.*, série XV, n° 1), — texte de Kotzebue — que Franz conçut en 1813, acheva en 1814, remania plus tard, et qui fut présenté en 1822, sans arriver jusqu'à l'exécution, à Holbein, alors directeur du théâtre de Prague. L'ouverture seule de ce poème a été exécutée à Vienne, le 1er mars 1861, pour servir d'introduction à un opéra-comique

en un acte que Schubert composa en 1819 : *Häusliche Krieg* (traduit en français par Wilder : *la Croisade des dames*).

En 1813, le maintien de Franz à la Convict-Schule devint difficile pour deux raisons : d'abord, sa voix muait (elle avait à peu près l'étendue de deux octaves, du *do* au *si*; à l'âge de dix-neuf ans il était à la fois baryton et ténor); en outre, il n'avait pas terminé sans accident ses humanités : la cote *2* qui lui avait été donnée pour les mathématiques, l'obligeait à un nouvel examen ; il se tira de ce mauvais pas en quittant le Convict à la fin d'octobre 1813, pour rentrer à la maison paternelle.

Chose curieuse, cet Allemand de nature sentimentale, aimable et fine, ingénue et sérieuse, qui a mis dans presque toutes ses œuvres une grâce attendrie et discrète, était peu ouvert et peu facile. Nous avons là-dessus le témoignage de Spaun et celui de Franz Schubert lui-même, qui, dans une lettre du 27 septembre 1827 adressée à Fr. Pachler, se jugeait ainsi lui-même : « ... Nous n'arrivons jamais, ou rarement, aux joies de l'intimité. Peut-être est-ce la faute de mon caractère, lent à s'échauffer ».

Je ne suivrait pas M. Richard Heuberger dans tous les détails de la très intéressante biographie qu'il a écrite, mais je terminerai en traduisant ces quelques lignes de la page 44 de son livre : « Les jeunes compositeurs d'aujourd'hui qui, après avoir péniblement écrit dix ou douze mélodies, n'ont rien de plus pressé que de les faire éditer..., jugeront à peine concevable qu'*à la date de 1820*, Schubert avait écrit : 200 *Lieder*, 6 symphonies, 4 messes, 7 ouvertures environ, 12 sonates pour piano, au moins 11 quatuors pour instruments à cordes, etc., etc..., et qu'à cette époque, âgé seulement de vingt-trois ans, il n'avait encore ni trouvé, ni peut-être cherché un éditeur ». Autant il montrait de sympathie chaleureuse pour les autres artistes, autant il était indifférent au manque d'égards pour sa personne. Franz Schubert mourut à Vienne, le 19 novembre 1828, et on est confondu quand on songe qu'une existence si courte a produit un si grand nombre de chefs-d'œuvre.

J. C.

Les années de jeunesse de J.-P. Rameau.

Si l'on veut connaître les circonstances de la vie de Jean-Philippe Rameau, étudier le milieu où il s'est formé et ceux où il a vécu, les maîtres dont l'exemple ou les leçons ont nourri son talent naissant et orienté son génie du côté où il s'est si merveilleusement épanoui, il se trouve que les documents font presque entièrement défaut. La biographie du musicien dijonnais reste encore à faire. Non que les ouvrages courants ne reproduisent sur son compte de copieuses anecdotes et des détails dont la minutieuse puérilité se colore d'un air de vraisemblance; toutefois, il suffit de suivre d'un peu près ces récits fantaisistes — qui dérivent tous d'ailleurs d'une unique source — pour en relever les invraisemblances et les erreurs.

Il ne semble pas qu'il soit encore possible d'écrire sur la vie de Rameau le travail définitif que l'on pourrait souhaiter. Si l'on ne veut pas se contenter des travaux de seconde main, publiés de son temps, alors que l'on se souciait assez peu d'exactitude en pareille matière, il faut attendre que de patientes recherches ou un hasard heureux aient permis de mettre la main sur quelques pièces originales, bases futures de légitimes déductions. Toute étude d'ensemble serait jusqu'alors prématurée. Aussi bien, ces quelques notes ne visent-elles qu'à servir de contribution à l'avenir. Quelque

incomplètes qu'elles soient, il a cependant paru qu'il y avait intérêt à les faire connaître. Car tout en laissant irrésolues maintes questions importantes, elles ont ce modeste mérite de fournir quelques dates et quelques faits certains, justement pour la période la plus mal connue de la carrière du compositeur et celle où la légende s'est donné le plus librement cours. Si nous possédons en effet passablement l'histoire de la seconde moitié de sa vie qui fut illustre et qu'il vécut dans la plus brillante société de Paris, nous ignorons presque tout de ses années d'épreuves et de jeunesse.

Encore vaudrait-il autant ignorer ce que nous en croyons savoir. Ce sera déjà quelque chose que d'avoir signalé au passage les plus saillantes des erreurs en cours, en substituant, quand ce sera possible, le témoignage des faits aux imaginations de conteurs fantaisistes.

De tous les mémoires, éloges, discours et opuscules de tout genre que ses contemporains ont consacrés à la vie ou à l'œuvre du maître de Dijon, très peu contiennent des renseignements biographiques précis. Un seul à peine, l'*Éloge historique* de Maret (1), s'applique à jeter quelques lumières sur l'époque de son existence que j'essaierai d'élucider ici. S'il est impossible d'accepter toutes les assertions de l'auteur, il n'en faut pas moins reconnaître qu'il avait composé cet essai avec beaucoup de conscience, en s'entourant de tous les renseignements qu'il était à même de se procurer. « J'ai puisé les faits, dit-il, dans tous les éloges écrits avant celui-ci. Je me suis adressé à toutes les personnes en état de me donner des éclaircissements... MM. de Féligonde, secrétaire perpétuel de l'Académie de Clermont, en Auvergne, l'un de nos académiciens honoraires; Venevault, peintre de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture à Paris, l'un de nos associés, et Balbâtre, organiste de Notre-Dame de Paris... »

Maret, outre ceux-là, cite encore d'autres noms. Mais tous les témoignages réunis ne sont pas d'une valeur bien probante, si l'on apporte dans l'ordre des dates et des faits quelque souci de précision.

Je ne doute point que le secrétaire perpétuel de l'Académie de Clermont n'ait consciencieusement recueilli tout ce qui pouvait subsister dans la mémoire de ses compatriotes sur l'hôte illustre à qui leur ville avait donné jadis l'hospitalité. Mais à la date où Maret s'en enquiert (1766), il ne devait demeurer personne de ceux qui avaient vu et entendu le grand homme. Michel de Féligonde, le correspondant du biographe, était né en 1729 : c'est donc à peine si la génération qui précédait la sienne avait pu être témoin des succès de Rameau à l'orgue de la cathédrale. La date exacte de son séjour en Auvergne était même déjà oubliée (encore qu'il eût été facile de la trouver dans les actes du Chapitre). Maret s'est vu forcé de l'établir par conjecture : conjecture qui s'est trouvée devenir par la suite la source d'erreurs singulières.

Pour ce qui est des autres personnages cités, il n'en est aucun qui ait connu personnellement le maître, si ce n'est à Paris, au temps glorieux de ses triomphes. Aucun non plus n'était assez avant dans son intimité pour avoir obtenu de ces confidences sur sa jeunesse, dont il se montrait si peu prodigue. Chabanon, l'auteur d'un *Éloge* (2) antérieur de deux ans à celui de Maret, avait beau être fort de ses amis, il

(1) *Éloge historique de Monsieur Rameau, compositeur de la musique du cabinet du Roi, associé de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Dijon....., par* M. MARET, *D. M., secrétaire perpétuel.* — Dijon, Causse, 1766. – Hugues Maret, l'auteur de cet *Éloge*, né à Dijon en 1726, était un médecin distingué, correspondant de l'Académie des Sciences de Paris, membre de diverses Sociétés savantes, mais nullement préparé par ses études et ses occupations à écrire la biographie d'un musicien. Nommé médecin des épidémies par les États de Bourgogne, il est mort, en 1785, dans l'exercice de ses fonctions, à Fresnes-Saint-Mammès.

(2) CHABANON. *Eloge de M. Rameau.* — Paris, Lambert, 1764. — L'éloge de Chabanon ne fait aucune

n'en est pas moins réduit à constater le silence du musicien à cet égard : « L'ignorance absolue où l'on est de tous les événements de sa vie pendant près de cinquante ans, écrit-il, fait voir qu'il s'ouvrait peu, qu'il parlait peu de lui-même, soit avec ses amis, soit au sein de sa famille. »

En honnête historien, Maret n'a point cherché à remplir d'inventions de son cru les nombreuses lacunes de son récit. On pourrait lui reprocher de n'avoir pas assez cherché, ce que le caractère improvisé de son travail ne rendait guère faisable (1); on pourrait aussi lui souhaiter plus de critique. Mais sa bonne foi est entière et il ne cherche point à nous abuser sur l'imperfection de son travail. Dans l'impossibilité d'écrire une biographie suivie, ce qui n'eût point été d'ailleurs dans le ton d'un éloge académique, il s'est contenté ordinairement de reléguer en ses notes tous les petits détails qu'il a pu recueillir, avec les conjectures qu'il indique comme propres à relier les faits entre eux.

Malheureusement, ce n'est pas chez lui directement que les biographes modernes sont allés puiser. Ils n'en ont guère eu connaissance qu'à travers Fétis, qui y avait trouvé tous les éléments de l'article qu'il consacre à Rameau (2). Mais la prudente retenue de son modèle n'était point dans les habitudes du trop célèbre musicographe. Fétis possédait à fond l'art dangereux de tirer quelque chose de rien. Personne n'excella jamais comme lui à transformer en anecdotes à effet les plus minces indications, et nul ne sut si bien combiner avec les faits authentiques les inventions d'une imagination fertile. Sous sa plume, le vrai et le faux se confondent jusqu'à devenir indiscernables : le tout se colore d'un air de vérité, d'autant mieux qu'il s'abstient systématiquement de citer ses sources et qu'il affirme toujours du ton tranchant de l'homme sûr de son fait.

(*A suivre.*) HENRI QUITTARD.

Les chansons françaises du XVIe siècle, en Italie (transcrites pour le luth).

Vers la moitié du XVIe siècle, les chansons françaises étaient très appréciées en Italie. D'une forme plus simple, d'une structure plus régulière, d'un dessin mélodique plus ferme que les madrigaux du temps, les chansons françaises à trois et à quatre voix atteignaient à une plus grande vérité d'expression ; la variété de leurs effets et la souplesse de leur rythme, jointes aux doctes artifices de la science musicale, leur donnaient de plus le charme spécial de manifestations directes de l'art populaire.

part à la biographie de l'auteur. Tout au plus se borne-t-il à donner par hasard quelques indications, mais sans jamais préciser les circonstances ni les dates. Il n'est, autant dire, d'aucun secours pour la période de la vie du compositeur qui nous occupe.

(1) Le livre de Maret est en effet en quelque sorte une œuvre de circonstance. Obligé par ses fonctions de secrétaire perpétuel de prononcer l'éloge des académiciens défunts, Maret, si peu préparé qu'il fût, ne pouvait disposer que d'un temps très limité. Rameau était mort le 23 août 1764, et ce fut juste un an après, le 25 août 1765, que cet essai, imprimé seulement l'année suivante, fut lu en séance publique de l'Académie de Dijon.

(2) Il est encore cependant une autre source où Fétis a largement puisé. C'est l'article consacré à Rameau dans la *Biographie Michaud*. C'est De Croix qui est l'auteur de cette notice, très courte malheureusement, et qui semble rédigée sans critique. Elle renferme en tout cas de nombreuses erreurs, fidèlement reproduites par Fétis. Dans un petit ouvrage, *L'Ami des Arts ou Justification de plusieurs grands hommes* (Amsterdam et Paris, 1786) De Croix avait déjà assez amplement parlé de Rameau, mais seulement de faits ayant trait à sa carrière parisienne. Quand nous citerons son nom au cours de cette étude, il ne s'agira que de l'article de la *Biographie Michaud*.

Aussi les luthistes d'alors, qui transposaient sur leur instrument les compositions polyphoniques les plus compliquées (y compris la musique d'église!), s'empressèrent d'enrichir leur répertoire des chansons françaises en vogue, et ils ne manquaient pas de le mentionner dans le titre du morceau.

Dès 1536, si je ne me trompe, Francesco da Milano, surnommé *le divin*, pour son excellence sur le luth, avait transcrit *La guerre*, et *Le chant des oyseaux* de Janequin, et il en avait eu un grand succès. Depuis cette époque, ce fut parmi les luthistes à qui rechercherait de nouvelles chansons françaises de toute sorte, et les transposerait, sans s'occuper de choisir celles qui se prêtaient le mieux aux moyens de l'instrument.

Dernièrement, j'eus l'occasion de lire diverses partitions de luth, parues de 1546 à 1549. J'en ai extrait des spécimens de chansons françaises, qu'il vaut la peine de reproduire, je crois, soit parce qu'elle ont été perdues, pour une partie, soit parce que la tablature de luth indique la véritable façon de les exécuter en ce qui concerne les altérations chromatiques en usage, quand elles furent composées. Je donnerai les titres des pièces qui m'ont offert des difficultés insurmontables, à cause des erreurs et des omissions du texte, ou que je n'ai point trouvées dignes d'intérêt.

La INTABOLATURA DE LAUTO DI M. FRANCESCO MILANESE ET M. PERINO FIORENTINO *Suo Disciplulo Di Recercate Madrigali e Canzon Francese Novamente Ristampata e corretta*; LIBRO TERZO; *In Venetia Apresso di Antonio Gardane* MDXLVII, contient : *De mon triste*, *Vignon Vignetta*, *Que voles vous dire de moy*, et *Fort seulement*. Je donne ici la première et la troisième Canzone (voir ci-après).

Pourtant si je suis brunette est l'unique morceau à extraire de l'INTABOLATURA DE LAUTO DI FRANCESCO DA MILANO NOVAMENTE RISTAMPATA LIBRO PRIMO IN VENETIA *apresso di Antonio Gardane* MDXXXXVI. Outre *la canzon delli uccelli* (le chant des oiseaux) et *la battaglia francese* (la bataille française), que j'ai déjà publiées, on y trouve encore : *Hors enuieulx retires vous*, *Martin menoit* de Janequin, *Fortune alors*, *Pour avoir paix*, et *Sur toutes fleurs j'ayme*.

De l'INTABOLATURA DE LAUTO DI SIMON GIUTZLER *Musico del Revmo Cardinal di Trento De Recercari*, *Motetti*, *Madrigali Et Canzon francese*, *Libro Io In Venetia*, *apresso Antonio Gardane*, 1547, j'ai pu tirer deux compositions de Sandrin. J'y note aussi les œuvres suivantes : *Veu le grief mal*, de Villiers; *Ce qui est plus à ce monde* de Sandrin ; *Dames d'honneur*, de Sandrin, et *Si de beau*, de Sandrin.

Une des meilleures réductions pour luth, la très gracieuse canzone *Tant que vivrai*, m'a été donnée par l'INTABOLATURA DE LAUTO DI DOMINICO BIANCHINI DITTO NOSSETTO DI RECERCARI MOTETTI MADRIGALI CANZON FRANCESE NAPOLITANE ET BALLI ROVAMENTE STAMPATI LIBRO PRIMO IN VENETIA *apresso di Antonio Gardane*. Le Rossetto a aussi transcrit : *Aupres de vous*, *C'est grand pitié*, *Il me suffit*, *Par ton regard*, et *Le dur travail*, d'auteurs inconnus.

Vray dieu d'amors de Josquin est l'unique chanson française recueillie par M. PRE MELCHIORO DE BARBERIS PADOANO, dans son INTABOLATURA DI LAUTO LIBRO NONO INTITOLATO IL BEMBO, etc. *Venetiis apud Hieronymum Scotum* MDXLIX. Je crois en avoir deviné la véritable interprétation, qui n'était rien moins que facile, à cause des incorrections coutumières aux éditions de Scotto.

Vainement j'ai étudié l'INTABOLATURA DI LAUTTO LIBRO SECONDO, etc. de JULIO ABONDANTE (*in Venetia appresso Hieronimo Scotto*, MDXLVIII). Les diverses chansons qui y sont contenues : *Helas mamert*, *Ilia de lognon*, *Fringotes*, *Mais ma mignone*, *Prenes ce galon* et *Si dunc pet de vetre bien* (sic !), sont très obscures, tant pour les erreurs continuelles de chiffres, que pour la typographie même. Toutefois, en m'aidant

«De mon triste» (par F. da Milano)

1

«Que volez vous dire de moy» (F. da Milano)

2

«Pourtant si je suis brunette» (F. da Milano)

3

«Jay veu que jestois» (de Sandrin)

4

«Mais pour quoy» (de Sandrin)

5

«Tant que vivrai» (Bianchini detto Rossetto)

6

de certains rapprochements avec l'INTAVOLATURA DEL ROTTA, dont je parlerai plus loin, j'ai réussi à reconstruire la canzone : *Fringotes jeunes filles* ; mais c'est une composition si vulgaire et si insignifiante, qu'elle ne vaut pas la peine qu'on s'en occupe ; et cela m'a enlevé tout regret de n'avoir pas compris les autres.

J'ai trouvé dans l'INTABOLATURA DE LAUTO DE L'ECCELLENTISSIMO MUSICO M. ANTONIO ROTTA, etc. LIBRO PRIMO, *In Venetia apresso di Antonio Gardane* MDXXXXVI, les chansons : *Hellas mon dieu*, *A qui me doibz ie retirer*, *Si iay ayme legierement*, *Malheur me suit*, et *Fringotes jeunes filles.*

Dre O. CHILESOTTI.

JOHANN KUHNAU : **Klavierwerke**, (Œuvres pour clavier), éditées par *Karl Pasler* (Collection des *Denkmäler deutscher Tonkunst.* Erste Folge. Vierter Band. — Breitkopf und Hartel. Leipzig, 1901.)

Je ne saurais trop recommander aux musiciens, et surtout aux pianistes, l'édition que la maison Breitkopf vient de publier des œuvres de Kuhnau. J'ai ailleurs parlé (1) de l'originalité singulière de ce grand artiste allemand du XVIIe siècle, né en 1660 à Geysing, près de Dresde, mort en 1722, prédécesseur de J.-S. Bach, comme organiste à la Thomaskirche, et comme *cantor* à la Thomasschule de Leipzig, qui fut un musicien, un savant, et un écrivain remarquable, « très instruit, dit Mattheson, en théologie, droit, éloquence, poésie, mathématiques, italien, français, hébreu, grec et latin », auteur de nombreux ouvrages sur la musique et d'écrits d'imagination, dont un curieux roman : *le Charlatan musical* (*Der Musicalische Quack-Salber*), où se reflètent avec une verve pittoresque les mœurs musicales de l'Allemagne de son temps, et ses idées personnelles sur l'art (2).

Mais je ne veux parler ici que de sa musique, et spécialement de sa musique pour piano (3). Elle est de premier ordre. — Elle consiste en quatre livres :

1. *Neue Klavier-Uebung.* 1re partie. Leipzig, 1689 (7 suites).
2. *Neue Klavier-Uebung.* 2e partie. Leipzig, 1692 (7 suites et une *sonate*).
3. *Frische Klavier-Früchte.* Leipzig, 1696 (7 *sonates*).
4. *Biblische Historien.* Leipzig, 1700 (6 *sonates*).

Mme Farrenc avait publié les trois premiers recueils, en 1861, dans son *Trésor des Pianistes*, et M. Shedlock a entrepris l'édition du quatrième en 1895. Pour la première fois, l'ensemble est ici réuni dans une édition, qui est un modèle de critique (4); le texte musical en a été soigneusement établi d'après l'étude comparée des différentes éditions, et il est accompagné d'une introduction et de notes excellentes de M. Karl Pasler. Les

(1) *Revue de Paris*, 1er juillet 1900.

(2) Le roman de Kuhnau parut à Dresde en 1700. Il a été réédité en 1900 par M. Kurt Benndorf (*Deutsche Litteraturdenkmale* de A. Sauer.) Voir l'analyse dans l'article cité de *la Revue de Paris.*

(3) Kuhnau écrivit aussi de remarquables cantates d'église, une *Marcuspassion* (1721), de la musique instrumentale, et des opéras qui ne nous ont pas été conservés. Il paraît en ce moment dans les recueils de l'*International Musikgesellschaft* la première partie d'un important ouvrage de M. le Dr Münnich : *Johann Kuhnau, sein Leben und seine Werke.* — Nous pensons avoir l'occasion prochaine de reparler, à son propos, de la vie de Kuhnau.

(4) Je regrette seulement que M. Pasler n'ait pas compris dans son recueil une fort belle *Toccata* en *la* majeur, que Farenc avait publiée à la suite de la seconde partie de la *Klavier-Uebung*, et dont le texte manuscrit est (d'après les indications que m'a données M. Pasler lui-même,) à la *Kgl. Bibliothek* de Berlin (*Sammlung 194*). C'est une des œuvres où Kuhnau montre le plus de libre fantaisie ; et l'on y aperçoit, en certains passages, par delà Bach, Beethoven lui-même

difficultés de l'écriture ancienne ont été expliquées et réduites par le savant éditeur en notation usuelle, de façon que le volume est à la portée de tous les exécutants. Il n'y a aucun musicien, aucun pianiste instruit, qui ne doive avoir ce recueil dans sa bibliothèque, et le connaître parfaitement. Les fragments de Kuhnau, publiés jusqu'à présent dans telle ou telle collection des maîtres du Clavecin, donnent une idée très incomplète, et assez fausse, de ce grand compositeur. Il n'y a rien dans la musique pour clavier avant J.-S. Bach et Händel, qui atteigne à cette beauté et à cette grandeur; et Bach et Händel ont bien montré le cas qu'ils en faisaient, en s'en inspirant fréquemment, surtout Händel (1). Aussi bien, je ne crains pas de dire que les œuvres de Kuhnau, non seulement annoncent ces maîtres, mais parfois les égalent. Certes il n'est pas question d'y chercher la richesse infiniment complexe de J.-S. Bach, et la puissance colossale de Händel; mais la pensée de Kuhnau trouve souvent des accents aussi émouvants et aussi profonds que celle de Bach; et sa forme est aussi pure, aussi sobre, aussi dégagée de tout pédantisme, que celle de Händel.

L'analogie est surtout frappante entre les 14 *Suites* des deux volumes du *Klavier-Uebung*, et les *Suites* pour clavier de Händel : c'est le même plan, la même netteté sculpturale du dessin, la même élégance mélodique (surtout dans les Sarabandes), cet équilibre parfait des qualités expressives allemandes et des qualités plastiques italiennes, qui est éminemment caractéristique de l'un comme de l'autre maître. Et, dans ces mêmes Suites, on sera frappé par les ressemblances très intimes de certaines fugues, et surtout de certains préludes, avec quelques-unes des fugues, ou des préludes les plus fameux du *Clavecin bien tempéré* (2). Telle de ces Suites, — par exemple la 7e du 2e livre (en *si* mineur) — est d'une perfection toute classique, et elle aurait encore aujourd'hui un succès certain, si on la jouait à nos concerts.

A la fin de son second volume du *Klavier-Uebung*, Kuhnau eut une idée qui devait faire son chemin dans le monde : il écrivit une *Sonate* pour clavier (1692). « Pourquoi, dit-il dans sa préface, pourquoi ne pourrait-on pas jouer des sonates sur le clavier, comme sur les autres instruments? Aucun instrument, isolé, n'est aussi complet que le clavier. » Le public allemand lui donna raison. La sonate eut un tel succès, que le recueil dont elle faisait partie eut trois autres éditions, en 1695, 1703 et 1726. Kuhnau, poursuivant son essai, fit paraître en 1696 sept autres sonates, qu'il avait écrites en une semaine, « une par jour », et qui prirent le nom de *Frische Klavier-Früchte*. Cinq éditions en furent épuisées (1696, 1700, 1710, 1719 et 1724). Ainsi les contemporains de Kuhnau se rendaient parfaitement compte de l'importance de son invention. C'est là une œuvre qui marque une date dans l'histoire de la musique; et Kuhnau peut revendiquer l'honneur d'avoir été le premier Allemand qui ait écrit des sonates pour clavier. — Il ne s'agit pas naturellement encore de la forme moderne de la sonate, inaugurée par Philippe-Emmanuel Bach, mais de l'adaptation au clavier de la forme de la sonate de chambre pour plusieurs instruments; et cela me paraît bien une invention aussi capitale, sinon plus, que celle de Ph.-E. Bach. Ces sonates de Kuhnau, à plusieurs morceaux, de nombre variable (préludes, fugues, adagios, allegros, et da capo), mais formant un tout organique, se rapprochent beaucoup du style de Händel dans certaines de ses ouvertures.

L'esprit inventif de Kuhnau n'en resta pas là. Quatre ans après, il faisait un nouvel

(1) Spitta, Shedlock et Seiffert ont longuement souligné les analogies de Bach et de Händel avec Kuhnau, et les emprunts qu'ils ont faits à ses différentes œuvres, surtout aux *Klavier-Früchte*. M. Pasler les indique à son tour.

(2) Voir surtout les préludes des suites 3 et 5 du premier livre de *Klavier Uebung*.

essai; il publiait les *Biblischen Historien* (1700), qui sont l'œuvre la plus magistrale de la musique à programme ancienne. Malgré les belles études et l'édition commencée par M. Shedlock, ces *Sonates bibliques* sont loin de tenir encore dans l'histoire de la musique la place éminente qui leur appartient. Il est bien facile de railler la musique à programme en général, ou de s'égayer, *a priori*, sur la prétention d'un compositeur qui veut mettre l'histoire sainte en sonates, comme Mascarille mettait en madrigaux l'histoire romaine. En réalité, Kuhnau a écrit là des chefs-d'œuvre, non seulement de musique expressive, mais de musique pure. Il est à remarquer d'ailleurs avec quel tact et quelle intelligence il a su choisir et interpréter ses sujets bibliques. Bien qu'il ne néglige pas la description des faits extérieurs, ce qui l'attire principalement et ce qu'il rend à merveille, ce sont les nuances des émotions, le drame intérieur. Prend-il comme sujet *Gédéon sauveur d'Israël*, ce qui le frappe surtout dans cette épopée guerrière, ce sont les doutes de Gédéon, l'hésitation qu'il met à accepter sa tâche, et à croire à sa mission. Si Kuhnau n'a pas parfaitement réussi à l'exprimer, les moyens dont il use, et qu'il explique dans sa préface, n'en sont pas moins fort ingénieux. De même, s'il raconte l'*histoire de Jacob chez Laban*, son amour pour Rachel, et son mariage avec Lia, ce qui l'intéresse le plus dans ce roman, c'est la duplicité de Laban, qu'il se plaît à décrire et à analyser longuement; et c'est aussi une scène curieuse, où se mêlent des sentiments complexes et troubles : Jacob seul avec Lia, dans la nuit, plein de joie amoureuse, et en même temps pressentant un malheur, qu'il ne se définit point. Je ne sais si l'on retrouvera dans cette dernière page les intentions de l'auteur; mais je doute qu'on n'en sente pas le charme exquis. — Les autres sujets sont d'une ampleur dramatique qui se prête admirablement à l'expression musicale. C'est un malade (*Hiskias*) qui se lamente de sa fin prochaine, prie Dieu, est exaucé par lui, et se réjouit de la guérison : œuvre d'un magnifique souffle religieux, d'une mélancolie poignante et solennelle, qu'illumine à la fin la reconnaissance et la joie de revivre, « cette joie, comme dit si bien Kuhnau dans sa préface, que peuvent surtout comprendre ceux qui ont appris par la souffrance à estimer le prix de la santé et de la vie ». — C'est la tristesse douce et sereine de *Jacob mourant*, entouré de la tendresse de ses fils, et le pompeux cortège qui conduit son corps, au milieu des pleureuses égyptiennes, à la terre de Chanaan. — *Le combat de David et de Goliath* est d'un caractère plus descriptif; mais Kuhnau y montre beaucoup d'esprit et d'invention. Son Goliath est campé comme un géant de *Rheingold*, et le David respire l'héroïsme mâle et joyeux de Händel, que rappellent encore les chants de triomphe et l'allégresse de la fin. — Mais le chef-d'œuvre du recueil de Kuhnau, est la sonate de *Saül guéri par la musique de David*. Je ne crois pas que dans toute la musique instrumentale du XVIIe siècle, il y ait rien qui égale la profondeur tragique des premières pages; et même chez Bach et chez Händel, on trouvera rarement cette intelligence des passions et ce pathétique puissant. La description de la mélancolie de Saül, des éclats subits de sa folie, des éclaircies de sa raison, de sa démence inquiète et trépidante, de l'abîme de sa tristesse, — puis l'apparition de David, la douceur de sa tranquille musique, le repos, le silence, la paix descendant dans le cœur troublé, — enfin le calme revenu, et la gratitude attendrie, le pâle sourire de l'âme convalescente et encore endolorie, — forment un tableau d'une grandeur et d'une émotion uniques au XVIIe siècle. On ne sait ce qu'on doit le plus admirer de la beauté morale ou de la beauté de la forme. Et il y a là, par instants, une psychologie complexe et hardie, un sentiment moderne, presque romantique, qui fait un peu songer à l'Hérode de l'*Enfance du Christ* de Berlioz, et qui se traduit, chez Kuhnau, par des harmonies tout à fait neuves et saisissantes.

Je le répète : de telles œuvres doivent être comptées désormais parmi les Classiques de la musique. Il ne s'agit pas là d'un artiste curieux pour les seuls historiens, et dont les écrits gardent un caractère archaïque, qui ne peut être apprécié que d'un public d'initiés. Par la clarté et la simple élégance de la forme, par la sincérité et la liberté de l'esprit, Kuhnau peut encore aujourd'hui parler directement à toute âme musicale qui l'écoute. Il est même, à certains égards, plus dégagé que Bach du bagage scolastique du passé. Il est plus moderne surtout que nos clavecinistes français du XVIIIe siècle Couperin et Rameau, dont la grâce et l'esprit naturels ont eu beaucoup à souffrir de la mode qu'ils ont trop acceptée, et qui leur a imposé cette broderie compliquée de notes d'agrément, cette ornementation puérile et précieuse, rappelant les extravagances architecturales et le style contourné de leurs contemporains : Oppenordt et Juste-Aurèle Meissonier. — Le grand mérite des œuvres de Kuhnau, — et particulièrement de ses *Sonates bibliques*, c'est qu'on s'y sent en présence d'une personnalité : c'est l'âme qui parle à l'âme. Il y a là plus que du talent : par instants, quelque chose de génial. Il faut être très économe de ce mot de « génie » ; mais Kuhnau en est digne. Son tort principal a été, au lieu de se concentrer dans la seule musique comme Bach et Händel, de se disperser en des activités multiples, et des œuvres de tout genre : littéraires, scientifiques, et musicales ; et, dans la musique même, d'avoir cherché davantage à ouvrir des voies nouvelles qu'à organiser les terres conquises et connues. Mais cela encore est, à notre sens, un de ses plus grands attraits, d'avoir été un de ces artistes universels, à la façon de la Renaissance, qui sont plus que des artistes — qui sont des hommes.

ROMAIN ROLLAND.

Le journal de Bouchard. (*Fin.*)

...On y chante plus souvent à 3 voix qu'à 4, à 2 qu'à 3, et à une qu'à deux. « C'est là principalement qu'excelle la musique napolitaine par l'invention de mille fugues, pauses et reprises, et surtout par les mouvements bizarres et allègres, *chantans la plus parts des motets sur des tons gais et folastres et en airs du païs*, qui est une manière de chanter tout à fait différente de celle de Rome, qui est molle, melancholique et modeste, avec quelque ordre et suite ; le chanter Napolitain tout au contraire est esclatant et come dur ; non trop gai à la vérité, mais fantasque et escervelé, plaisant seulement par son mouvement prompt, estourdi, et bizarre, *et qui tient beaucoup de l'air françois*; *et se peut dire que le chant Napolitain est un composé d'air françois et Sicilien pour ces mouvements légers d'un costé*, *et de l'autre pour les souspirs et tirades mélancholiques*; *estant au reste extravagantissime pour ce qui est des passages*, *de la suite et uniformité qu'il ne garde aucunement*; *courant*, *puis s'arrestant tout court*, *sautant de bas en haut et de haut en bas*, *et jettant avec effort toute la voix*, *puis tout à coup la resserrant*, *et c'est proprement in hâc frequenti mutatione et reciprocatione crassitudinis*, *seu latitudinis*, *et exilitatis vocis*, *que se recognoist le chant Napolitain.* — Les meilleurs compositeurs sont Francesco Lombardi. » — Un peu plus loin, Bouchard cite Fabio Colonna, grand seigneur, savant et artiste, d'une culture universelle, qui avait fait entre autres instruments de musique, « une espinette à cinq rangs de touches au clavier pour soner dessus les trois genres diatonique, chromatiquc et en-

armonique ; le neveu du P. Stella a chez lui cet instrument, et lui en ai vu jouer avec un fort bel effet. Depuis, Fabio fit un autre espinette où il n'y a que trois rangs de touches au clavier, avec quoi il prétent faire le mesme effet qu'avec le premier, et a fait imprimer un livre in-4° là dessus intitulé *de Sambuca*, ou il y a tout plein de curiositez concernant la musique. » — Mais les musiciens de ce genre sont rares à Naples; Fabio Colonna lui-même est tombé dans la misère et dans l'oubli. Et l'impression que Bouchard donne de Naples pour la musique, est d'une grande décadence, surtout quand on la compare à Rome. « Après avoir cherché curieusement dans tout Naples, je n'ai pu ouir qu'un meschant concert de quatre ou cinq pauvres malotrus : et n'y a pas aujourd'hui une seule Académie de musique, soit bone ou mauvaise. *La guitare seule est fort en règne*, que les Napolitains touchent particulièrement bien, et leurs airs réussissent assez bien dessus. » — C'est déjà l'aspect de la Naples moderne ; et l'on ne pressent guère la floraison merveilleuse qui devait s'épanouir, moins d'un demi siècle après — puisque les opéras de Provenzale sont de 1670, et qu'Alessandro Scarlatti débute vers 1680.

*
* *

J'en ai dit assez pour attirer l'attention des historiens de la musique vers ce Journal de Bouchard. On peut lui reprocher de manquer de sérieux, de n'avoir qu'une connaissance superficielle de toutes choses, et de ne chercher à en donner que l'aspect extérieur, sans s'appliquer à connaître et à nous faire connaître à fond les œuvres et les hommes de l'époque. Mais c'est déjà quelque chose d'inappréciable que d'avoir cet aspect extérieur d'une époque, et il est très rare qu'il nous soit rendu avec la spontanéité parfaite de Bouchard. Sa curiosité est inlassable. Il s'intéresse à tout, il voit tout avec des yeux alertes et amusés ; il juge tout avec un esprit très libre et sans préjugés. Ce sont de bonnes conditions pour nous donner, à défaut de la connaissance raisonnée du temps, la sensation immédiate de son atmosphère morale et sociale.

ROMAIN ROLLAND.

La Musique au Moyen Age.

LAIS ET DESCORTS FRANÇAIS DU XIIIe SIÈCLE, TEXTE ET MUSIQUE, publiés par *Alfred Jeanroy*, *Louis Brandin* et *Pierre Aubry* (1 vol. format de la *Paléographie musicale*, 171 p. Paris, Welter, 1901).

EARLY ENGLISH HARMONY (du xe au xve siècle; fac-similés de manuscrits avec une transcription en notation moderne par *H. E. Wooldridge*, professeur de l'histoire des Beaux-Arts à Oxford; vol. 1er, Londres, chez B. Quaritch, 1897).

CHANTS ET MADRIGAUX DE COMPOSITEURS ANGLAIS DE LA FIN DU XVe SIÈCLE (publication pour les membres de la *Plainsong and medieval music Society*, Londres, B. Quaritch, 1891).

BIBLIOTHECA MUSICO-LITURGICA (liste descriptive des manuscrits de musique et de liturgie du moyen âge conservés dans les Bibliothèques de la Grande-Bretagne et d'Irlande par *W. H. Frère* (Londres, Quaritch).

Les matériaux et les instruments de travail ne manquent pas aujourd'hui à ceux qui, sans sortir de leur cabinet, veulent étudier la musique du moyen âge. Veulent-ils

recourir aux sources de l'art religieux? ils ont : 1° les publications des Bénédictins de Solesmes qui, dans leur *Paléographie musicale* ont donné, *in extenso*, la phototypie des célèbres manuscrits de Saint-Gall, d'Einsiedeln, de Montpellier... ; 2° les publications non moins admirables de la *Société anglaise de plain-chant et de musique* qui a fait connaître, par les mêmes procédés, des monuments importants, et qui a donné, avec une analyse, la liste des manuscrits conservés en Angleterre. Ce sont là, certainement, les collections les plus utiles, en matière de plain-chant, celles qu'un historien ne peut ignorer. Veut-on étudier l'art profane du moyen âge? MM. Aubry et Wooldridge fournissent encore les documents nécessaires, dans les deux ouvrages mentionnés en tête de cette notice. Il est regrettable qu'en France, de telles études, au lieu d'être abandonnées à l'initiative et au dévouement de tel ou tel savant particulier, ne soient pas dirigées ou soutenues par une Société, comme en Angleterre; s'il en était ainsi, les publications françaises aurait peut-être plus d'ampleur encore, plus de précision scientifique, c'est-à-dire que l'usage coûteux de la photographie pour la vulgarisation des documents y serait plus général.

M. Aubry nous donne le texte de chansons musicales composées par les musiciens suivants : Gautier de Dargies, Colin Muset, Guillaume le Vinier, Gilles le Vinier, Adam de Givenci, Thomas Herier (lais profanes); Thibaut de Champagne, Gautier de Coinci, Ernoul le Vieux (lais pieux); plus un certain nombre d'anonymes. Pour l'établissement du texte littéraire, l'étude des genres, de leur vraie nature et de leur origine, il a fait appel, peut-être par une trop grande modestie, à la collaboration de M. Brandin et à celle de M. Jeanroy. Il faut remercier chaleureusement M. Aubry pour l'œuvre artistique et nationale qu'il a entreprise; mais comme les meilleurs amis sont ceux avec qui on discute le plus, même dans le domaine qui leur est spécial, il me permettra de noter ici très librement quelques impressions.

L'œuvre de M. Aubry est présentée sous une forme élégante, luxueuse, mais d'une distinction un peu hautaine; je veux dire que M. Aubry se borne au strict nécessaire, quelquefois à moins, et fait peut-être trop de fond sur les connaissances du lecteur. 1° J'aurais désiré une biographie de tous les musiciens cités. Qu'on ne me dise pas que cette biographie a déjà été faite : il y a toujours à rectifier, et à compléter en pareille matière. 2° J'aurais voulu, avant les textes musicaux, une notice rappelant les règles de la notation proportionnelle au moyen âge : « Nous ne donnons pas ici la traduction de ces cantilènes en notation moderne, est-il dit à la page XXIV, parce que c'est un travail facile que *tout lecteur pourra faire* ». Comment cela serait-il si facile? Il n'existe en France aucun travail sur la musique mesurée; cette notation est très différente de la nôtre et il faut en chercher les règles (en dehors des théoriciens du moyen âge) dans Ambros, dans Riemann ou dans la récente histoire de M. le professeur Wooldridge. 3° Le lai *de la pastourelle*, publié à la page 139, paraît le même, comme mélodie, que le lai *Vierge glorieuse*, de la page 151. L'un des deux doit donc servir de critérium à l'autre pour l'établissement du texte musical. Pourquoi trouve-t-on (lignes 4, 5 et 6 de la p. 139) quelques variantes nullement justifiées par le texte littéraire? 4° A la page 185 (lai de Gautier de Coinci, VI), il y a une mélodie d'allure apparemment populaire, dont les coupes rythmiques sont en singulier désaccord avec celles du texte poétique. La période musicale se termine *au milieu* d'un vers. C'est sans doute à cette étrange anomalie que se rapporte la note de la page 32, où le texte poétique est donné seul : « *Aucun des deux manuscrits n'indique la lacune que des raisons rythmiques me font supposer* ». Au lieu d'admettre qu'il y a une *lacune* dans le manuscrit (ce qui dérangerait toute la structure de la strophe), je crois au contraire que, dans le texte musical

il y a tout simplement trois notes *de trop*. La clausule *mi*, *ré*, *ré*, par une distraction assez fréquente chez tous ceux qui écrivent, se trouve, à tort, répétée *deux* fois. Ce qui me confirme dans cette opinion, c'est qu'à la reprise de la même période (immédiatement après, dernière ligne de la p. 105) la même clausule n'est employée qu'*une* fois. Donc, il paraît suffisant, pour que tout rentre dans l'ordre, de rejeter la répétition de ces trois notes et d'avancer un peu la reprise, en faisant coïncider son début avec celui du vers. — Si l'on fait cette opération, il manquera deux notes, dans la mélodie, pour les paroles ; mais je remarque, dans la répétition de la période musicale, une petite lacune : il lui manque justement deux notes (un *mi*, dixième note de la phrase, et un *ré*, avant-dernière note du premier membre) pour qu'elle reproduise exactement la formule initiale, Il y aurait donc à rejeter d'abord trois notes, puis à combler une vraie « lacune » ; et rien n'est plus simple, le texte d'une phrase quelconque servant de critérium pour celui de la *reprise*. 5° Le caractère de cette édition est souvent conjectural (certaines parties du texte poétique n'étant pas notées dans les mss.); le lecteur en est-il suffisamment averti ? 6° Il est dommage que les quelques fac-similés phototypiques dont le livre est orné ne soient pas précisément choisis parmi ceux qui ont servi à cette publication. — Enfin, une coquille : à la table des matières, page 169, lire XIII, au lieu de XVIII.

Je n'irai pas jusqu'à regretter que ces chansons n'aient pas été traduites en notation moderne — selon l'usage — et même harmonisées. Soyons reconnaissants à M. Pierre Aubry du très beau travail qu'il nous donne; si nous relevons quelques vétilles, c'est que nous avons la plus haute idée des services qu'il peut rendre et qu'il a déjà rendus à la science de la musique française.

Pour compléter ces indications au point de vue bibliographique, il convient de citer à côté du précédent travail, la monumentale collection de M. le professeur Wooldridge (*Early English Harmony*) contenant soixante fac-similés de musique du xe au xve siècle (cette publication exacte des textes ne fait que précéder leur traduction en notation moderne) et le répertoire de *Chants et madrigaux de compositeurs anglais à la fin du* XV[e] *siècle*, publié pour les membres de la « Société de plain-chant et de musique médiévale ». Dans ce dernier ouvrage, très accessible au lecteur moyen, toutes les difficultés de lecture sont aplanies, et les mélodies sont harmonisées. Parm les madrigalistes anglais dont les œuvres sont publiées, se trouvent : W. Cornish jr. (ainsi orthographié, bien que dans le *5665 add. Ms.* du British Museum, on lise : *Cornysshe*); Browne, dont la biographie n'est pas connue; W. Newark (maître de chapelle du roi d'Angleterre en 1509); et R. Fairfax, le principal représentant de cette période (né entre 1450 et 1475 à Bayford, Hertford-Shire, organiste de Saint-Albans, *musicæ doctor* à Cambridge puis à Oxford, membre de la chapelle de Henri VIII, mort en 1529). Le volume se termine par une jolie page du roi Henri VIII, dont on ne sait pas exactement si elle fut d'abord une composition instrumentale ou vocale.

Nul ne s'étonnera que ces pièces soient plus intéressantes pour un musicien que les lais français du XIII[e] siècle, parce que l'art du contrepoint y joue le rôle principal. Les unes ont un caractère pastoral ; les autres expriment l'amour. Celle de la page 27 a une forme savante, et n'a pu être réduite pour piano qu'avec les plus grandes difficultés. Dans la préface, l'éditeur montre les différences qui séparent la notation moderne de celle du moyen âge. Aujourd'hui la progression des valeurs de notes est binaire : une ronde vaut *deux* blanches, une blanche vaut *deux* noires, une noire vaut *deux* croches, etc... Autrefois, une note avait *trois* fois la valeur de la note inférieure, (le nombre *trois* étant considéré comme un symbole de perfection); une longue valait

trois brèves; une brève valait trois demi-brèves; seulement, dans les ligatures (notes groupes, — et c'est là que se trouve la difficulté la plus grande) le principe est modifié. De là la nécessité d'un tableau spécial indiquant les règles. On le trouve à la page XII de ce livre, et aussi dans le premier volume de l'*Histoire de la musique* publié à Oxford par M. Wooldridge (p. 125 et suiv.).

Les pièces du XVe siècle contenues dans *Songs and madrigals* sont tirées de manuscrits du British Museum plus connus des philologues que des musiciens. Elles attireront l'attention des historiens sur la musique médiévale anglaise, un peu dédaignée jusqu'ici. Stafford Smith en avait déjà publié quelques spécimens (*Musica antiqua, a selection of music from the* XII *to the* XVIII *century*, 1872), mais ses traductions n'étaient pas toujours exactes. — Quelques-unes de ces pièces ont un caractère pastoral ; la plupart des autres expriment l'amour. Il est parfois difficile de dire pour quel genre de voix elles ont été écrites. Ces compositeurs de madrigaux cultivent le contrepoint et non l'harmonie ; leur but est de faire marcher ensemble les parties mélodiques : les « accords » qui en résultent sont chose fortuite, accessoire. Quelquefois même ces musiciens n'ont aucune préoccupation de l'effet d'*ensemble* qui peut se produire par la superposition des voix. A leurs yeux, l'art de l'imitation (d'un thème donné) suffit à créer l'agrément et l'intérêt. Un de leurs moyens d'expression les plus familiers est la substitution du rythme binaire au rythme ternaire, et *vice versa*. Le volume se termine par une page très curieuse de Henry VIII, faite de huit périodes ou strophes indépendantes, en forme de récit. La pièce est donnée ici comme instrumentale, mais dans le même manuscrit d'où on l'a tirée (au f° 49 de l'Add. m. 31.922), il en existe une version abrégée avec des paroles. — La partie monodique du recueil est enrichie d'un accompagnement (par le Dr W. Pearce), auquel je reprocherai d'être parfois trop savant et trop musical. A la page 2, dernière ligne, deuxième mesure, il y a sur un prolongement de l'*ut*, une quinte augmentée et une neuvième qui donnent un son peu « médiéval ». — J. C.

M. Hugo Riemann et les sous-harmoniques. — Nous recevons une lettre qui précise un point important dans l'histoire de la théorie musicale :

« Monsieur le Directeur, au sujet de l'étude que vous avez publiée sur Helmholtz, voulez-vous me permettre une simple remarque? Dans sa *Musikalische syntaxis*, M. le professeur Riemann a parlé de sa théorie des harmoniques inférieurs comme d'une « addition » personnelle qu'il aurait faite à la doctrine du célèbre physiologiste allemand; or, la théorie de l'accord mineur faite à l'aide des sous-harmoniques se trouve pour la première fois dans un *Abrégé des règles de l'harmonie* publié en 1743 par Levens, professeur de musique à Bordeaux. Cf. Fétis : *Traité de la théorie et de la pratique de l'harmonie* (p. 215). Veuillez agréer, etc.

« C. Jourdan. »

Dr. Peter Wagner : **Introduction à l'étude des mélodies grégoriennes, 1re partie : Origine et développement des formes du plain-chant liturgique, jusqu'à la fin du moyen âge.** (1 vol., 344 p., en allemand, librairie de l'Université, à Friburg, Suisse, 1901.)

Sous ce titre, M. le Dr Peter Wagner avait déjà publié, il y a quelques années, un

travail qu'il reprend aujourd'hui ; il l'a expurgé de quelques affirmations un peu hasardées, et profondément remanié. En voici le plan : 1° les psaumes et la psalmodie dans les premiers siècles de l'ère chrétienne ; 2° les hymnes ; 3° développement général de la liturgie et du chant liturgique au moyen âge ; 4° les premiers chants de la messe (introitus, Kyrie eleison, Gloria) ; 5° les chants de la messe entre les lectures (le répons-graduel, l'Alleluia, le Trait, le Benedictus, le Credo) ; 6° les chants pendant le Sacrifice (l'Offertoire, le Sanctus, la Communion) ; 7° coup d'œil sur le développement de l'Office ; 8° le développent du chant responsorial ; 9° le développement du chant antiphonique ; 10° le développement des hymnes de l'office ; 11° fixation de la liturgie et du chant liturgique par le pape Grégoire Ier (†604) ; 12° extension au dehors du chant grégorien ; 13° les séquences ; 14° les tropes ; 15° les offices rimés. — C'est peut-être une énumération plutôt qu'un plan ; mais dans tous ces chapitres, M. Wagner montre un esprit très net, appliqué à se rendre compte de tout et à puiser aux sources mêmes de l'histoire religieuse les éléments d'une doctrine ayant une valeur objective. Ce livre, dont plusieurs idées sont nouvelles, intéresse le liturgiste plus encore que le musicien ; mais il est une introduction indispensable à une sérieuse étude du plain-chant, et on n'en saurait trop recommander la lecture, d'ailleurs facile et agréable. Nous assistons vraiment aujourd'hui à une renaissance de la science et de l'art grégoriens ; M. le Dr Wagner y contribue avec une incontestable autorité.

Quelques lapsus : à la p. 51. 6e l. de la note, au lieu de *ih*, lire *ich;* p. 53, note 4, au lieu de *responsalis*, lire *responsorialis;* p. 91, n. 2, au lieu de *or*, lire *cor;* p. 95, *eccesia* (p. *ecclesia*) ; p. 141, l. 2 et 4 : *tengentem* (p. *tegentem*) et *filli* (p. *filii*) ; p. 265, *deô* (p. *dèo*) et *eâm* (p. *èam*) ; p. 330, *exultate* (p. *exsultate*, cf. p. 265 et 323) ; p. 332, *exurgat* (p. *exsurgat*). — Ce sont là des vétilles dans un beau livre que nous verrions avec plaisir traduit en français.

Harmonie et Complication, par le Dr Victor Goldschmidt. 1 vol., 136 p. Berlin, 1901, chez Julius Springer.

Voici un très curieux livre, d'une originalité bien allemande. L'auteur est professeur de sciences naturelles à l'Université de Heidelberg ; comme épigraphe de son travail, il cite queques vers du *Faust* de Gœthe, et le mot pythagoricien : « les nombres sont l'essence des choses » ; et son but est de montrer que la composition musicale obéit à la loi qu'on observe dans la formation... des cristaux. Ses vues sont-elles exactes ? Je ne saurais m'en porter garant. M. le Dr Goldschmidt dit, dans sa préface, qu'ayant conscience d'avoir fait une incursion dans un domaine qui n'est point le sien (la musique), il a soumis son livre, avant de le publier, au visa de plusieurs musiciens compétents. Le critique musical devrait, en toute justice, imiter cette méthode, et soumettre sa « recension » au visa des naturalistes !... Quoi qu'il en soit, le travail de M. Goldschmidt donne beaucoup à penser ; il est plein de faits intéressants et mérite d'être signalé à tous les lecteurs que les routines d'éducation n'ont pas confinés dans d'étroits compartiments.

L'auteur, donc, a déjà publié antérieurement une série d'études sur les formes cristallisées, leur fréquence, leurs rapports et leur développement. Ces recherches l'ont amené à formuler une loi qu'il appelle « loi de complication » (régissant le passage de l'unité à la variété), et qui permet de déterminer le nombre, l'ordre et la place des

surfaces secondaires qui, dans un cristal, succèdent à une surface primaire. Or, l'auteur prétend que cette loi se retrouve aussi dans l'harmonie musicale. D'une note quelconque (représentant la surface primaire dans un cristal) il passe, selon l'ordre des harmoniques, à sa dominante (surface secondaire), et ce seul intervalle, par la série qu'il fournit, produit d'abord l'organisation de la gamme. A la même loi il rattache la formation des accords, le majeur et le mineur, le rôle du *dièze* et du *bémol*; elle lui permet d'analyser plusieurs textes de musique, entre autres le *Stabat* de Palestrina, dont il admire la structure magnifique, « laquelle concorde exactement avec une loi de la nature créatrice ». Il donne, page 39, une « clef-d'accords » (Accord-Schlüssel) grâce à laquelle on peut non seulement analyser le style des maîtres, mais... composer aussi soi-même. — Amené par la nature de son sujet à changer de point de vue et à rechercher le fondement psychologique et physiologique de l'art musical, il fait une revue critique de plusieurs systèmes et définit ainsi l'harmonie : « Le plaisir qu'elle procure est une facilitation perçue des fonctions vitales ». J'avoue ne pas bien apercevoir le lien de cette seconde partie de la thèse avec la première.

M. le Dr Goldschmidt va plus loin : il prétend retrouver dans le monde des couleurs la même loi que dans le monde des sons et montrer dans les lignes du spectre solaire la même série numérique-harmonique. L'élément commun, dans ces rapports en apparence hétérogènes du monde des couleurs, des sons et des cristaux, serait cette « loi de complication » d'après laquelle la nature passe de l'unité à la variété...

Les anciens Grecs dissertaient parfois sur l'*un* et le *multiple* ; c'est ici un travail du même genre, mais fait par un savant moderne dont l'esprit s'aventure dans les faits et non dans les abstractions. Même quand on est un peu inquiété par l'audace de ses idées, on apprend avec lui beaucoup de choses intéressantes, et il fait réfléchir.

Un détail, pour terminer ce compte rendu trop incomplet. Page 60, M. le Dr Goldschmidt dit que, si la théorie physiologique d'Helmholtz était vraie (un organe pour chaque son perçu), il devrait y avoir des oreilles malades incapables de percevoir certains sons, et que le fait, à sa connaissance, n'existe pas. — Dans les *Comptes rendus de l'Académie des Sciences de Paris*, 2 juillet 1900, est précisément étudié le cas d'un sujet dont l'oreille a une lacune sourde.

CARL SCHULZE : **Stradivaris Geheimniss, ein ausführliches Lehrbuch des Geigenbaues** (Berlin, chez Fussinger, 1 vol. in-8°, 134 p.).

On sait le prix attaché par les artistes aux violons d'Antoine Stradivari (né à Crémone en 1644) et de Guarneri, peut-être son élève direct, qui construisit ses meilleurs instruments entre 1725 et 1745. « Alors même, disait un virtuose cité par l'auteur, que je trouverais un violon cent fois plus sonore, je lui préférerais mon Stradivarius ». L'objet du livre est de montrer : 1° que les violons de Guarnerius sont exactement construits d'après la même méthode que ceux de Stradivarius ; 2° que les principes de cette méthode sont d'ordre mathématique et peuvent être facilement exposés ; 3° que la supériorité accordée aux violons anciens sur les modernes est due à un préjugé. Ce travail est accompagné de six grands tableaux parmi lesquels se trouvent les schémas d'un violon signé par Guarnerius (Crémone, 1740) et d'un violon signé par Stradivarius (Crémone, 1716). M. Schulze — qui est luthier — a de solides connaissances en acoustique ; il parait n'avoir pas tenu assez de compte de la qualité des bois employés et de

l'influence de cette qualité sur le timbre, surtout quand un siècle a passé sur le fragile instrument. Ce côté de la question est très important. Je pourrais citer un savant industriel qui, frappé de voir que les bois du violon gagnent en vieillissant et que ceux du piano ne gagnent pas, a cherché à donner à ces derniers une vieillesse artificielle — tout comme on fait pour certaines eaux-de-vie — en les traitant par l'électricité...

Les Théâtres de la foire (1660-1789). MAURICE ALBERT (1 vol. in-16, 312 p. Hachette).

Dans ce livre solide et agréable, récemment couronné par l'Académie, M. Albert fait revivre une période accessoire, mais très pittoresque et singulièrement curieuse de l'histoire du théâtre. Les forains qui, tous les ans, aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent, divertissaient le public par leurs marionnettes, leurs acrobaties et leurs pièces bouffonnes, ont de nombreux titres à notre attention rétrospective. Favorisés par le pouvoir royal qu'ils amusaient et flattaient, ils eurent d'abord l'honneur d'être combattus par la Comédie française ; en un temps où le privilège absorbait tout, ils traitèrent plus d'une fois de puissance à puissance avec l'Opéra. En 1709, un arrêté leur interdit de chanter les couplets de leurs pièces ; en 1714, un nouvel arrêté leur accorde cette autorisation, et c'est chez eux, à la foire de 1715, qu'apparaît pour la première fois le mot (sinon le genre) d'*opéra-comique*, en tête des affiches de la dame Baron et des Saint-Edme. En 1745, l'« opéra-comique » leur est interdit de nouveau ; mais en 1784, Nicolet (ou la troupe qui portait son nom) paie à l'Académie de musique vingt-quatre mille livres annuelles pour avoir le droit d'user des anciennes tolérances musicales. Dans l'analyse de leur répertoire burlesque, et la nomenclature de leurs fournisseurs, on rencontre le nom d'écrivains célèbres (Lesage, Piron...) ; si leurs parodies nous paraissent aujourd'hui un peu froides et enfantines, elles n'en sont pas moins un chapitre nécessaire de l'histoire du XVIIIe siècle ; M. Albert l'a écrit avec autant d'éloquence que d'érudition.

(Un détail : ce n'est pas en 1712, — v. la note de la p. 57 — mais en 1708 qu'a été repris le *Thétis et Pélée*, de Colasse.)

Les Campagnes d'un musicien d'état-major pendant la République et l'Empire (1791-1810), par PH.-R. GIRAULT, *ex-musicien d'état-major au régiment de Perche, etc.* 1 vol. in-8°, 268 p. (Paris, librairie Ollendorf).

Philippe-René Girault, né à Poitiers, le 7 janvier 1775, fils d'un tailleur de pierres, entré à l'âge de quatre ans et demi à la psallette de Sainte-Radegonde, fut soldat-musicien volontaire pendant près de vingt ans, et témoin de tous les faits de guerre qui ont illustré les Kellermann, les Jourdan, les Kleber, les Marceau, les Hoche, les Moreau, — la Grande armée, Napoléon... Une fois rentré au pays, il devint maître de chapelle à la cathédrale de Poitiers. Sur le tard, il consigna ses souvenirs de campagne dans des mémoires qu'on publie aujourd'hui. « Ce morceau de basson n'est point inutile à l'épopée », dit M. Frédéric Masson dans la préface qu'il a écrite pour le volume. Les

historiens y trouveront des détails à glaner; j'y ai vainement cherché des faits intéressant l'histoire de la musique.

Noëls français, transcrits et harmonisés par Julien Tiersot. — (Au *Ménestrel*).

Charmant recueil, contenant une vingtaine de Noëls du xve au xixe siècle, recueillis et finement harmonisés par M. Julien Tiersot. La musique en est spirituelle, gracieuse, maligne, avec de-ci de-là une pointe d'émotion. La poésie est de belle humeur, et souvent succulente : le chant de Noël en France, il faut l'avouer, est surtout un chant de réveillon :

« Noïé, Noïé est venu :
Nous ferons belle ripaille! »

Je recommande aux gourmets le *Noël Bressan* du xviie siècle. Il fait autant d'honneur à la cuisine qu'à l'appétit français; c'est un menu pantagruélique en dix couplets. — Mais il n'y a pas seulement à boire et à manger; il y a à chanter, et de belles mélodies, d'une robuste carrure, comme le vieux *Noël Poitevin*, cité par Rabelais, — ou d'un large dessin, comme le second *Noël Provençal* : « Guillaume, Antoine, Pierre et Jean ». — Le volume est terminé par trois cycles de Noëls, mettant en scène les principaux épisodes de la Nativité.

R. R.

Les principaux systèmes d'esthétique musicale. — III. Helmholtz (*Suite*). — Les idées de M. Th. Ribot.

3° La nature ignore ce que nous appelons *musique;* elle est sourde et muette. Le son n'a aucune réalité extérieure; c'est un phénomène subjectif qui n'existe qu'en nous. En dehors du sujet qui écoute, il n'y a que des ondulations de l'air, des mouvements. Cependant, la musique existe; c'est donc qu'il y a *en nous* un organisme qui la crée. Quel est cet organisme? — C'est l'oreille, disent les physiologistes. — Mais l'oreille peut être la condition du phénomène sonore sans être la cause de la musique. L'oreille peut faire une œuvre indispensable, mais limitée, modifiée, conditionnée elle-même par d'autres organismes ou d'autres forces qui sont en nous.

Si c'était la structure de l'oreille qui produit le plaisir ou le déplaisir attaché à telle formule mélodique, les impressions musicales, incapables d'échapper au déterminisme des lois naturelles, devraient être les mêmes chez tous les hommes, au moins seraient-elles toujours identiques dans un même sujet. Une brûlure (pour reprendre les comparaisons de M. Ribot) ne laisse jamais d'être douloureuse; tout le monde s'accorde à dire qu'il fait froid en hiver, chaud en été. Ce sont là des phénomènes qui dominent notre sensibilité. Au contraire, comment se fait-il que les impressions musicales soient si contradictoires? Pourquoi est-ce seulement à la fin du xiie siècle (avec Franco de Cologne) que la tierce est considérée comme consonante? Pourquoi est-ce seulement aux xiiie et xive siècles que la sixte est rangée aussi parmi les consonances? Pourquoi la quarte, considérée d'abord comme consonante, est-elle regardée par Dehn (*Traité d'Harmonie*, 1840) comme une dissonance qui appelle une résolution?... Pourquoi un même sujet est-il diversement affecté par la même symphonie, suivant

les circonstances? M. Paul Bourget nous apprend que ses sensations de musicien sont très mobiles. Ce qui l'enchantait hier, lui déplaît aujourd'hui, ou le laisse indifférent. Son oreille, pourtant, ne change pas!... C'est sans doute parce que les phénomènes musicaux ne sont pas le résultat d'un pur mécanisme; l'oreille ne les crée pas comme le moule crée la forme de la matière fluide qu'on y verse : l'intelligence intervient pour apprécier, défaire et refaire l'œuvre du sens auditif, et lui donner, par une seconde création, un sens définitif, ou provisoire et variable comme l'esprit lui-même. Et il semble bien que dans cette transformation du phénomène sonore en phénomène musical, la libre activité de l'intelligence joue un rôle plus grand que l'oreille. Avoir une impression vraiment musicale, ce n'est pas s'accommoder, par une sorte de réceptivité passive, à des sollicitations venant du dehors; c'est imposer le cachet d'une personne morale, plus ou moins riche et éduquée, à une matière indéterminée. Il est peu probable que l'oreille française ait changé d'organisation depuis cinquante ans; cependant, nous goûtons peu certaines romances qui faisaient les délices de nos grands-pères, et nous applaudissons des œuvres qui leur étaient pénibles : c'est que dans les unes et les autres nous *mettons* autre chose que ce qu'ils y mettaient. — Pourquoi la plupart des musiciens sérieux, quand on les interroge après la première audition d'un opéra ou d'une symphonie, répondent-ils qu'avant de formuler une opinion, ils ont besoin d'entendre l'œuvre une seconde fois? Pourquoi Berlioz déclarait-il ne pas comprendre le prélude de *Tristan et Iseult*? Est-ce qu'on hésite jamais à dire si on s'est brûlé en mettant la main dans le feu?

4° La théorie physiologique est, je crois, incapable de répondre à la question suivante : Dans la composition écrite en style d'école, pourquoi les suites d'octave sont-elles aujourd'hui prohibées, alors que l'octave est la consonance parfaite? Ce simple fait ne nous montre-t-il pas que ce qui est agréable en soi, à l'état isolé, peut changer absolument de caractère en entrant dans un ensemble coordonné, et qu'il y a une très grande distance entre un phénomène sonore et un phénomène musical?

5° Les explications données par Helmholtz (p. 320, 335, 354) sur le caractère désagréable des dissonances — vibrations simultanées dont les courbes ne coïncident pas, et qui produisent des alternatives de force et de faiblesse appelées *battements* — reviennent à dire que la dissonance est une *sensation contrariée*. — Je me borne à remarquer qu'il y a des sensations fort agréables, justement parce qu'elles sont contrariées : douche froide après un exercice violent, mets sucré combiné avec un mets salé, irrégularités soudaines du mouvement (jeu des montagnes russes), brusques changements de l'éclairage d'un spectacle, rythmes à 5 temps ou à 7 temps dans une mélodie, déplacement de l'accent tonique normal dans un hexamètre, étonnement produit par une série de coups de théâtre imprévus, symétries évitées dans les arts de l'espace, etc..., etc...

6° Helmholtz n'est pas seulement un physicien qui analyse les phénomènes du son à l'aide des mathématiques, et un physiologiste attaché à expliquer comment s'établit le lien entre le sujet sentant et les lois objectives de la nature. Allemand, il se préoccupe d'esthétique et d'histoire musicale. C'est un esprit encyclopédique. Il y a une partie de son livre qui intéresse le psychologue, l'artiste, et même l'archéologue. On y trouve une thèse — moins originale, d'ailleurs, que tout le reste — sur le pouvoir *expressif* de la musique. Cette thèse me paraît d'abord peu nette en elle-même, et peu digne d'un savant. En outre, il semble assez difficile d'apercevoir comment elle se rattache aux conclusions du travail scientifique dont elle est précédée ou enveloppée. Tantôt Helmholtz met la psychologie musicale sous la dépendance absolue de l'acous-

tique et de la physiologie; tantôt, au contraire, il la considère comme une science réservée, au seuil de laquelle il doit s'arrêter et se récuser, sans autre ambition que d'avoir posé les principes les plus élémentaires de la grammaire musicale.

Sans rechercher s'il est toujours d'accord avec lui-même, essayons de dégager et d'apprécier ses idées sur l'expression musicale.

« Tout mouvement, dit Helmholtz (1), exprime pour nous les forces qui le produisent, et nous savons juger instinctivement les forces agissantes, en observant les mouvements qui en naissent. Cela est peut-être plus vrai encore des mouvements déterminés par la volonté et les passions humaines, que des mouvements mécaniques observés dans la nature extérieure (2). C'est ainsi que le mouvement mélodique des sons peut exprimer les états psychologiques les plus différents; *non pas les sentiments proprement dits, — car sur ce point nous devons donner raison à Hanslick contre d'autres esthéticiens, la musique n'ayant pas, sans le secours de la poésie, le moyen d'indiquer avec clarté l'objet du sentiment, — mais bien l'état où le sentiment met l'âme et le ton qu'il lui donne* (*Gemüthsstimmung*). » — Ce terme de *Gemüthsstimmung* est difficile à traduire en français; heureusement, Helmholtz se hâte de l'expliquer. — « *J'entends par là ces propriétés des états psychiques que la musique peut présenter* (3); *c'est-à-dire le caractère général que présente à un moment donné la* MARCHE de nos idées (*den allgemein Charakter, den zeitweilig die* FORTBWEGUNG *unserer Vorstellungen an sich trægt*) »... Et par besoin d'une clarté qu'il cherche ici avec un embarras visible, Helmholtz définit encore ce qu'il entend par *marche des idées* (*Fortbewegung der vorstellungen*) : « Nos pensées (4) peuvent se mouvoir avec rapidité ou lenteur; elles peuvent errer çà et là (*herumirren*), sans repos et sans but, dans une agitation inquiète, ou poursuivre (*ergreifen*), avec précision et énergie un but déterminé; elles peuvent se laisser entraîner (*herumtreiben*) aisément et sans efforts, à d'agréables rêveries, ou bien, liées (*gebannt*) à de tristes souvenirs, ne changer d'objet que lentement, péniblement, sans force, à petits pas (*in Kleinen Schritten*). *Tout cela peut être imité et exprimé par le mouvement mélodique des sons* » (5). Avant Hanslick, Vischer avait dit : « C'est dans l'expression musicale qu'on peut le mieux étudier le *mécanisme des mouvements de l'âme* (6). » Helmholtz souscrit à cette opinion : « En réalité, dit-il, pour exprimer les *mouvements de l'âme*, nous n'avons pas de moyen plus précis et plus délicat que la musique (7). »

Ainsi, la musique exprime le dynamisme des sentiments, et rien de plus; elle est une sorte de graphique en action indiquant le mouvement des forces qui s'agitent en nous. — Sans demander si cette opinion ne contredit pas une déclaration très importante faite dès le début du livre (p. 4) et d'après laquelle « les sons musicaux n'ont d'autre raison d'être qu'eux-mêmes et produisent leur effet indépendamment de tout rapport d'imitation avec un objet quelconque », je présenterai l'objection suivante :

A proprement parler, il n'y a pas de « mouvements » dans l'âme. Qu'il s'agisse d'un état passionnel (Gemüth), d'une idée (Vorstellung), ou d'une pensée (Gedanke), on ne peut associer l'idée de mouvement à un phénomène psychique que par métaphore. Quand une passion violente se produit, je défie bien qu'on cite d'autres mouvements

(1) *Die Lehre der Tonempfindungen*, 4e édition, 1877, p. 413 et suiv.
(2) Cf. *Einleitung*, p. 3.
(3) Il y a là, au point de vue du problème qui nous occupe, une sorte de cercle vicieux.
(4) On remarquera qu'après avoir employé le mot *Gemüth*, Helmholt emploie le mot *Vorstellung* et enfin *Gedanke*.
(5) *Die Lehre d. T.*, p. 414.
(6) *Die Mechanik der Gemüthsbewegungen*.
(7) *Loc. cit.*, p. 416.

que ceux-ci : une accélération dans les battements du pouls, dans la circulation, dans la respiration, — ou bien des actes extérieurs. Parler de « mouvements » dans un fait de conscience, c'est se payer de mots. Il est singulier qu'un savant habitué aux précisions mathématiques de l'analyse, se contente, comme Helmholtz, du langage littéraire le plus vague et retombe dans je ne sais quelle rhétorique cicéronienne, lorsqu'il aborde, fût-ce en passant, l'étude des phénomènes psychologiques. Tout mouvement suppose un point de départ et un point d'arrivée. Tout mouvement peut être décomposé et mesuré. Rien de tel n'apparaît, rien de tel n'est possible dans l'émotion; et quand nous disons que notre pensée « erre çà et là », qu'elle se laisse « entraîner », qu'elle est « enchaînée », qu'elle « avance », qu'elle « recule », qu'elle fait de « petits pas » (!), etc..., nous faisons intervenir dans l'analyse des phénomènes psychologiques un acte d'imagination prêtant à ces phénomènes des qualités qu'ils n'ont pas et ne peuvent pas avoir. Nous employons des images. — La musique, si l'on veut ne tenir aucun compte de son analogie avec le langage instinctif, peut apparaître comme un système d'images *réalisées;* mais Helmholtz est très éloigné de cette idée.

Avant de conclure, examinons un nouvel aspect de ce système.

Nous retrouvons la théorie physiologique de l'art musical, dépouillée de son appareil de démonstrations scientifiques, réduite en conclusions essentielles et rapprochée du tour de pensée habituel aux philosophes dans un livre très net, très agréable à lire à cause du grand nombre de faits précis qu'il contient, et signé d'un nom aussi aimé que respecté : *La psychologie des sentiments*, par Th. Ribot, directeur de la *Revue philosophique*, membre de l'Institut (1). Ai-je besoin de m'excuser si je me permets d'en discuter quelques pages ? M. Ribot est trop bienveillant, trop loyal ami de la vérité pour s'étonner qu'on examine librement ses idées, même quand on manque d'autorité pour contredire un maître tel que lui.

L'auteur de la *Psychologie des sentiments* n'a pas écrit un livre sur la musique; son objet, c'est l'étude générale de la vie affective et passionnelle. Mais, trouvant sur sa route l'émotion musicale, il ne manque pas de l'étudier, car il voit précisément en elle un argument très sérieux en faveur de sa thèse. Appliqué à rechercher dans la vie animale et végétative les racines de la vie morale, M. Ribot ne fait pas lui-même d'expériences; mais il est admirablement informé de celles qu'ont faites les spécialistes, et il les cite à chaque instant pour qu'elles servent d'appui à ses idées. Il puise aussi à pleines mains dans les récits des voyageurs, les mémoires, l'histoire des arts, etc... Pour juger la légitimité d'une pareille méthode, et pour dire si, dans ces vastes et incessantes enquêtes, le vrai est toujours distingué du probable ou du faux, la compétence me manquerait; mais en ce qui concerne spécialement la musique, je suis obligé de faire quelques réserves sur la valeur des informations recueillies par l'éminent écrivain. Je lis à la page 164 : « Mozart reconstituant le *Miserere* d'Allegri est un exemple classique de cas parfaits (de mémoire) où la représentation est d'une exactitude irréprochable. » — Oui, c'est un exemple classique; malheureusement il est inexact. La reproduction par Mozart du *Miserere* d'Allegri (œuvre d'ailleurs assez mince) ne fut nullement un cas de mémoire « parfaite ». Il y avait des fautes nombreuses dans cette reproduction; le jeune musicien-prodige s'en aperçut et les corrigea, lorsque après avoir entendu une première fois ce *Miserere*, le mercredi de la semaine sainte (1770), il le réentendit le vendredi suivant (consulter, à ce sujet, Otto Jahn, *W. A. Mozart*, I, p. 133 et suiv. Jahn, en remettant les choses au point, cite le récit de

(1) 1899, chez Alcan (Bibliothèque de philosophie contemporaine).

Rochlitz, devenu « classique », et le caractérise ainsi dans une note : Rochlitz *brode* – er *Koloriert* — selon son habitude). — Je lis à la page 105 que, sur une question qui est des plus obscures, comme j'espère le montrer tout à l'heure (la question de savoir si les animaux sont sensibles à la musique), il y a « un très grand nombre d'observations ou d'expériences qui doivent être tenues pour exactes : *on les trouvera dans divers musiciens ou musicographes* (*Grétry*, *Fétis*, *etc.*) ». En vérité, je m'étonne de trouver chez un savant de telles références : un simple musicien ne s'en contenterai pas ! Elles sont moins de nature à m'éclairer qu'à m'inspirer une vague méfiance. — Un peu plus loin, page 105, M. Ribot émet cette opinion grave : « La musique agit comme une brûlure, comme le chaud, le froid, ou un contact caressant. » Et il ajoute : « J'ai consulté sur ce point des écrivains d'une compétence reconnue sur la psychologie musicale ». Immédiatement après, il cite une ligne de M. Stumpf, le savant acousticien de Berlin, qui a fait de très curieux travaux de laboratoire et réfuté Helmholtz; puis une phrase de M. Dauriac, dont l'autorité est sans doute très grande, mais peut-être moins considérable. Quelle que soit la valeur de ce double témoignage, il ne me suffit pas. En disant que « les consonances et dissonances font sur l'organisme un effet indépendant de tout jugement esthétique », ou que « la raison de cet effet doit être d'ordre purement physiologique », ne se borne-t-on pas à affirmer ce qui est précisément l'objet du débat?

Mais laissons ces chicanes. Quelle est la doctrine de M. Ribot sur l'émotion musicale? Sur quels arguments cette doctrine est-elle fondée? Elle va nous fournir l'occasion d'examiner de plus près la thèse physiologique.

(*A suivre.*) JULES COMBARIEU.

MUSIQUE CONTEMPORAINE

Théâtre national de l'Opéra-Comique. — De documents officiels que nous avons sous les yeux, il résulte que la situation de l'Opéra-Comique n'a jamais été plus prospère. On en jugera par les quatre chiffres suivants, les seuls que nous voulions reproduire.

En octobre 1901 les recettes (y compris 29,0co francs représentant la subvention mensuelle, location de buffets, etc...) ont été de 210,000 francs; en novembre elles se sont élevées à 214,104 francs; — en décembre, à 274,503 fr. 50; — et en janvier 1902, à 284,649 fr. 50 centimes.

Après la reprise triomphale du *Roi d'Ys*, M. Albert Carré, qui sait combiner le culte du répertoire avec un goût très artistique pour la musique moderne, donnera : *Pelléas et Mélisande* de M. Dubussy (mars); la *Troupe Jolicœur* de M. A. Coquard et *Titania* de M. Huë (avril); *Circé* de M. Hillemacher (mai); *Muguette* de M. Missa (juin). A la saison prochaine sont réservés *la Reine Fiammetta* de M. X. Leroux, *les Pêcheurs de Saint-Jean* de M. Widor, *la Carmélite* de M. R. Hahn... Espérons qu'on n'oubliera pas la *Hulda* de César Franck, désirée par les meilleurs amis de la Maison.

Le Domino noir, donné sans doute comme satisfaction aux abonnés de l'Opéra-Comique amis du vieux répertoire, a été récemment repris avec beaucoup d'éclat par M. Carré, qui, pour cette reprise, a dépensé, dit-on, 45.000 francs. Voici comment l'œuvre d'Auber et de Scribe était appréciée, au lendemain de la première, par un juge dont on ne contestera pas la compétence :

« M. Auber a écrit sur cette pièce tant soit peu risquée et invraisemblable, mais vive et amusante, une de ses plus jolies partitions. On lui reprochait de se laisser, dans sa musique, trop facilement reconnaître; mais quand on écrit tant et qu'on a déjà tant écrit de partitions, comment un homme, de quelque talent et de quelque fécondité qu'il soit doué, pourrait-il assez varier son style pour échapper à cette critique dont les Italiens s'inquiètent si peu? Oui, on reconnaît le *faire* d'Auber, mais c'est précisément là ce qui convient le mieux à l'Opéra-Comique... Presque tout le rôle de Mme Damoreau est écrit avec une facilité et une grâce ravissantes. L'air du Cafard *Deo gratias* a paru à tout le monde d'un excellent comique. Le chœur des nonnes, au 3e acte, est peut-être une des plus heureuses idées d'Auber; c'est charmant d'effet scénique, et le résultat en est délicieux... Nous ne sommes pas aussi contents de la scène où Horace mêle au chant des nonnes de la chapelle sa prière passionnée à celui qui peut seul lui rendre la raison. Ses accents sont fort loin de ceux que le cœur dicte en pareille circonstance; au lieu d'un chant passionné, Horace n'a qu'une partie de remplissage, assez peu mélodique même, intercalée dans l'hymne religieux comme la partie d'alto dans les symphonies de Pleyel. Auber avait écrit pour *la Muette* un pas de deux connu; ce morceau, plein de caractère espagnol, reparaît dans *le Domino noir*. Il y a un finale remarquable par une phrase pleine d'énergie... Nous n'en dirons pas autant de l'Ouverture, qui nous paraît peu soignée et même décousue. Somme toute, cependant, le succès de cet ouvrage est réel et même mérité; il sera aussi, nous l'espérons, lucratif et durable ».

H. Berlioz.

(*Revue et Gazette musicales de Paris*, dim. 10 déc. 1837.)

Théâtre de Monte-Carlo. — Le Jongleur de Notre-Dame, miracle en trois actes, poème de M. Léna, musique de M. Massenet. — **Symphonie moderne,** de M. Eugène d'Harcourt.

Qu'au pays du soleil et des fleurs on ait acclamé M. Massenet; qu'à la fin de la représentation du *Jongleur* le public ait fait une chaleureuse ovation à l'auteur toujours jeune de *Grisélidis*, et que, devant une foule enthousiaste, S. A. le prince de Monaco ait attaché sur sa poitrine la plus haute distinction dont il dispose, c'est ce qui ne nous étonne nullement et nous réjouit. J'ose dire cependant que cette partition ajoutera peu de chose à la gloire du maître, — le contraire eût été difficile, — bien qu'elle contienne quelques-unes des plus « jolies » pages qu'il ait écrites. C'est assurément une œuvre de sentiment intense, de grande adresse scénique, et de couleur fort agréable; ceux qui savent le trouble, l'extraordinaire surexcitation morale et physique où le travail de la composition jette toujours M. Massenet, n'ont aucune difficulté à reconnaître qu'il est aussi sincère dans les opéras à robes de moines que dans les opéras à dentelles, et qu'en célébrant la Vierge, comme en chantant *Esclarmonde* ou *Thaïs*, il nous fait ce don naïf et complet de soi-même qui est à la fois le devoir et le privilège du grand artiste; mais ici (sauf dans les scènes épisodiques et comiques où se joue, par manière de contraste, une fantaisie spirituelle), certaines formules ressemblent trop

souvent à celles que nous avons déjà entendues dans des opéras d'où les femmes n'étaient pas précisément bannies. Aux pages principales du *Jongleur*, nous retrouvons la mélodie coutumière avec son élan initial, sa rondeur de paraphe, ses incises un peu haletantes, et cet accord de onzième (voluptueusement poétisé par une note de retard) qui en suspend et prépare la conclusion; nous retrouvons aussi l'unisson passionné des cordes, les arpèges ascensionnels sous le thème dominateur, lancé à toutes voiles..... La légende de ce jongleur qui, pour expier une parade un peu libre, est entraîné au couvent, et là, se voit préféré par la Vierge aux autres moines à cause de l'humilité même et de la sincérité de son offrande, pouvait être l'occasion d'une grande comédie lyrique où aurait été concentrée la vie populaire, monacale et poétique du moyen âge. M. Massenet n'a voulu y voir qu'un original fait-divers. Au lieu d'un large tableau de mœurs, il a fait un tableau de genre. Je ne puis m'empêcher, en outre, de regretter que dans cette partition, la vraie musique tienne, en somme, peu de place. Je sais bien que M. Massenet a un sens rare du théâtre et que souvent, pour ne pas ralentir le mouvement de l'action, il borne volontairement à de menues illustrations son rôle de compositeur; mais il y a telle scène où il semble moins appliqué à trouver la pensée musicale qu'à l'éviter; et c'est dommage! Dans le cadre de la mesure à 12/8 qu'il a employé, on voudrait autre chose que de brèves imitations. Pourquoi *l'Alleluia du vin* n'est-il pas une belle fugue bouffonne? Pourquoi n'y a-t-il pas plus de contrepoint (à moitié ironique ou pédant à dessein) dans l'hymne à la Vierge, au deuxième acte? Le troisième s'ouvre par une « pastorale mystique » d'une simplicité raffinée pour le choix des idées et d'un heureux effet d'orchestre. C'est Wateau en surplis blanc. Mais cette pastorale ne fait-elle pas hors-d'œuvre? et, si elle a pour objet de dégager l'idée générale du poème, est-elle bien conforme soit au caractère du jongleur, soit à celui de la Vierge et de son culte?

Hasarder de tels doutes, c'est se donner une attitude un peu ridicule, puisqu'on est seul devant l'élogieuse unanimité de la presse; aussi n'insisterai-je point, — tout disposé à faire mon *mea culpa*, si ces impressions changent quand le *Jongleur de Notre-Dame* viendra jongler à Paris. — J. C.

P.-S. — Nous avons reçu, trop tard pour en parler aujourd'hui, la partition d'une symphonie de M. Eugène d'Harcourt, exécutée à Monte-Carlo le 20 de ce mois. Nous l'analyserons dans notre prochain numéro. — Au sujet de mon dernier article sur *Siegfried*, Mme Wagner m'a fait l'honneur de m'écrire une assez longue lettre. La veuve vénérée du grand compositeur déclare s'associer pleinement au vœu que j'exprimais de voir les compositeurs français *ne pas imiter Wagner*. Cette déclaration me paraît imprévue et intéressante.

Concerts Lamoureux. — Deux pièces de résistance, dans le programme du 16 février. D'abord, l'admirable symphonie en *sol* mineur de Lalo : œuvre de premier ordre, pleine de couleur, d'imagination bien réglée et de poésie (rappelant quelquefois l'ouverture du *Roi d'Ys*, dans la première partie, par le dessin mélodique, le rythme et l'emploi des cuivres), — œuvre de grand maître, en un mot. Rien n'est excessif ni bizarre dans cette musique, et tout y est personnel, tout a une grande allure. La netteté et l'élégance classiques s'y combinent avec un sentiment tout moderne, rêveur sans affectation, inquiet sans incohérence : avec son romantisme sobre (jamais traînant comme parfois dans les symphonies de Brahms), et ses jolis constrastes, une telle composition apparaît comme une synthèse parfaitement équilibrée de toutes les qualités de la musique française au XIXe siècle. — Le second régal était le Concerto

de Mozart. Babillages de sources, gentillesses ingénues de Chérubin improvisant au clavecin, ramages de pinsons dans les branches fleuries... Cette musique charmante et ingénue, d'une tranquillité d'âme qui n'est plus la nôtre, semble toujours dire : « Mes sœurs, l'ombre est plus fraîche aux premiers feux du jour!... » Le dernier mouvement du Concerto est d'une simplicité de motif poussée à l'extrême et a plu infiniment pour cela. Mme Wanda Landowska fut légitimement acclamée, après avoir épanoui tous les visages par cete œuvre rafraîchissante. Pas la moindre défaillance et — ce que j'apprécie beaucoup plus — pas la plus légère affectation dans son jeu. Elle a interprété Mozart comme Rubinstein interprétait Beethoven : en se pénétrant de son génie. — Le *Concertstuck* (pourquoi ce mot allemand?) de M. Diémer a paru un peu mince, malgré les excellentes qualités du violoniste, M. Boucherit.

Le 23, M. Weingartner a retrouvé auprès du public son succès habituel.

Concerts classiques de Marseille. — M. R. Marthe. — L'Association artistique de Marseille, présidée par M. P. Reynaud (chef d'orchestre : M. Paul Viardot), en est à son 395e concert. Celui du dimanche 9 février a été donné avec le brillant concours de M. Raymond Marthe, ancien membre de la Société des concerts du Conservatoire de Paris, violoncelliste si apprécié, comme professeur et comme virtuose, soit dans les soli, soit dans le quatuor. Entre la symphonie héroïque de Beethoven et l'ouverture de *Phèdre* (Massenet), M. Marthe a exécuté avec une technique parfaite et beaucoup de charme : le Scherzo de B. Godard, la Rêverie de P. Viardot, la Tarentelle de Popper, et, de ce dernier, le Concerto en *mi* mineur, accessible seulement aux maîtres de l'exécution et aux connaisseurs. Tous nos compliments à l'Association artistique de Marseille.

Théâtre de l'Odéon. — L'étude des *Noces Corinthiennes*, de M. Anatole France, appartient à la critique littéraire. M. Francis Thomé y a inséré une musique qui n'est, trop souvent, qu'une agréable improvisation de pianiste. Mais pourquoi faire exécuter, avant le prologue, l'ouverture de *Coriolan* de Beethoven, et, avant le dernier acte, un fragment de Peer Gynt, d'Ed. Grieg? Malgré le plaisir qu'on éprouve toujours à entendre l'orchestre Colonne, ce mélange d'art grec, allemand et norvégien est une faute de goût qu'aurait dû s'interdire notre « second théâtre français ».

La musique à Rouen — D'une lettre d'un correspondant, trop longue pour trouver ici place, nous extrayons les notes suivantes :

Au théâtre de Rouen, on se croirait quelquefois à Toulouse, tant les passions sont chaudes et démonstratives. Il y a quelque temps, le directeur fut obligé de faire afficher son acte de baptême pour décliner un titre qu'on lui lançait comme une injure. Des cabales perfides et embrouillées ont assez longtemps troublé les représentations. Le public a de grandes prétentions, mais se montre surtout sensible à l'éclat et au volume des voix. Certaines reprises remarquables, comme *la Flûte enchantée*, ont peu réussi. *Siegfried* et, en général, la musique de R. Wagner, ont eu beaucoup plus de succès. La *Louise* de G. Charpentier, qui a été donnée le 21 de ce mois, semble devoir fournir une carrière. La circonstance la plus favorable, c'est qu'à l'inverse de certaines grandes villes de province, il est ici de tradition qu'on doit fréquenter le *Théâtre des Arts*. Le ton est donné par un groupe d'amateurs éclairés à la tête duquel se trouve un magistrat distingué (M. C. d'A.); la *Messaline* d'Isidore de Lara fut

jouée dix-neuf fois, et malgré le caractère un peu libre du livret, les dames étaient nombreuses dans la salle. D'ailleurs, à Rouen comme partout, les vrais connaisseurs sont rares. — En dehors du théâtre, le *Cercle philharmonique* donne, généralement, de belles séances (au Château-Baubet) où l'on peut goûter les chefs-d'œuvre de Beethoven, de Wagner, de Saint-Saëns. Créée cette année, l'*Association artistique des concerts de Rouen* a déjà donné deux concerts et prépare le troisième pour le 1er mars (au programme : la Symphonie en *mi* bémol de Mozart, un air des *Troyens*, les *Scènes pittoresques* de Massenet, etc...). Ces concerts sont organisés par MM. Le Rey et Doire, personnalités sympathiques et méritantes, et dirigés par M. Camille Erlanger, avec le concours de Mlle Gerville-Réache de l'Opéra-Comique. Il faut citer aussi la *Société d'amateurs* hommes et femmes (créée par M. Dupré) qui, accompagnée par l'orgue, a fait entendre le *Messie* de Händel... Ajouterai-je que l'*Harmonie municipale* a été classée en excellence dans les concours et que l'*Orphéon* mérite une sérieuse estime ? Il y a ici peu de voix de jeunes gens, mais de très jolies voix de jeunes filles ; c'est au moins ce qu'affirme Mme Eva Romain, ancien contralto du Théâtre des Arts et aujourd'hui professeur de chant dans notre ville.

Le quatuor Géloso. — Nous avons lu avec plaisir dans les journaux allemands les comptes rendus très favorables des concerts récemment donnés de l'autre côté du Rhin par M. Géloso. En voici quelques extraits : « Fribourg, concert symphonique du 18 janvier. — Après l'exécution de la symphonie en *fa* majeur (Beethoven), parut M. Géloso, le virtuose justement fêté. Dès le premier coup d'archet, il avait conquis son auditoire. Le Concerto en *sol* mineur de Bruch lui a permis de montrer toutes les faces de son art : une belle, large et caressante sonorité ; une technique savante, un jeu d'une haute distinction... L'artiste exécuta ensuite une « paraphrase d'un thème arabe » par Lenormand, une « Habanera » de sa composition qui eurent le plus grand succès, et une « Ciaconna » de Bach qui mit le comble à son triomphe » (*Freiburger Tagblatt* du 19 janvier). — « Le *quatuor Beethoven* de MM. Géloso, Baillon, Monteux, Schneklud, a exécuté hier le Quatuor nº 10, suivi du Concerto en *ré* mineur pour piano et deux violons de J.-S. Bach, et du Quintette en *fa* mineur de C. Franck... L'unité parfaite des quatre virtuoses et le sentiment profond avec lequel ils pénétrent dans le génie même de l'œuvre de Beethoven ont été très admirés » (*Strassburger Post* du 22 janvier).

Salle Erard : Le quatuor de M. Pierre Sechiari. — Le 22 janvier et le 12 février, M. Pierre Sechiari, premier violon des Concerts Lamoureux, a donné deux séances de musique avec MM. Marcel Houdret, Louis Bailly, Jules Marneef. Au programme du 1er Concert, le Quatuor nº 6, en *si* bémol majeur, de Beethoven (composition exquise de grâce souriante et légère, de verve, de saine *gaieté*), et le Quatuor nº 2, en *sol* majeur, du même (œuvre de caractère un peu plus complexe). Sous la direction du jeune maître, dont nous sommes heureux de suivre la brillante carrière depuis sa sortie triomphale du Conservatoire, ces grandes œuvres classiques ont été exécutées en perfection. Entre les deux quatuors, M. Sechiari a joué une sonate de M. G. Pierné, avec l'auteur. M. Pierné est sans doute un pianiste impeccable en même temps qu'un compositeur très élégant ; mais j'ai eu quelque peine à suivre et à comprendre sa sonate ; exercices de vélocité, études de salon, élégies qui s'attardent, pastorales et musettes, réminiscences de Grieg et de C. Franck, nocturnes à la Chopin... J'ai cru voir un peu de tout cela dans ce qu'il nous a

fait entendre. Une seconde audition rendrait sans doute ces impressions moins confuses. — Au 2me Concert, consacré à C. Franck (Quatuor en *ré* majeur, et Quintette, avec piano tenu par Mlle Boutet de Monvel), M. Pierre Sechiari a joué cette admirable sonate que Franck vendit, je crois, 50 francs à un éditeur, et qui apparaît, aujourd'hui, comme un chef-d'œuvre incomparable. Il a obtenu un grand succès, et c'était justice; sous ses doigts rompus aux disciplines de l'École, le violon fait exprimer, sans fignolages, l'âme des grands maîtres. — Le 3me Concert aura lieu le 5 mars; Schubert, Saint-Saëns et Schumann sont au programme. Ce sera un nouveau régal pour les amateurs de belle musique.

— A la salle des Sociétés savantes (rue Danton), le **Quator populaire de la Ville de Paris** poursuit ses séances du dimanche, toujours intéressantes et fort courues. — Le 26 janvier, l'attraction consistait dans l'exécution, par un orchestre composé d'élèves du Conservatoire, de plusieurs œuvres, anciennes ou modernes. La Symphonie en *si* bémol (n° 22) de Haydn a été jouée avec beaucoup de finesse, ainsi que l'ouverture de *Castor et Pollux*. — Le public et l'orchestre ont fait un succès assez mérité au *Jour d'été*, poème symphonique de M. Gabriel Dupont. L'auteur, qui conduisait l'orchestre, est un élève de Massenet et de Widor. Il mélange les manières de ces deux maîtres, sans se défendre de quelques réminiscences. Je crois même que telle phrase de l'œuvre rappelle encore l'*Attaque du Moulin*. La première partie, vive et bien rythmée, a conquis les suffrages. La deuxième, moins heureuse, est d'un dessin trop vague. Le *nocturne*, sorte de danse d'elfes ou de *fileuse*, donne la sensation du *déjà entendu*. La notice « descriptive » a le tort de toutes les descriptions musicales. Je ne peux admettre que la musique me peigne « les bleuets, les coquelicots, et les folles avoines », non plus que « le brouillard rose » ou « le petit cri des crapauds ». Si j'ai salué au passage, avec « le chant des cailles », la Symphonie pastorale, il m'a semblé que les cors « s'attristaient » moins juste qu'il n'eût convenu, et que « la cloche qui tinte » imitait plutôt la trompe d'un tramway attardé.

La *Fantaisie en forme de Danses*, de M. Aymé Kunc, est vive et claire. J'aime moins *Au Crépuscule*, qui donne une impression d'inachevé et de contourné.

Mlle C. Forté a rendu avec beaucoup d'expression et de justesse le très difficile concerto pour violon, de Bach.

A la séance du 9 février, le Quatuor, avec le concours de Mlle Dron, exécutait le Quintette en *fa* mineur de César Franck. Très bonne interprétation de cette œuvre de premier ordre. Grand succès pour Mlle Dron et M. Lefort dans la Sonate de Saint-Saëns, et pour le Quatuor dans les *Scènes d'enfants* de Schumann. -- P. G.

Euterpe. — A la salle du Nouveau théâtre, le 18 février, l'Association chorale *Euterpe*, qui conserve sa vitalité au milieu des sociétés nouvelles qu'on voit pulluler à Paris, a donné sous la direction de M. A. Duteil d'Ozanne un brillant concert (250 exécutants), avec le concours de Mlles Gaëtane Vicq, Anne Vila, Mmes Mary, Gay, Mlle Grégoire, MM. Granier, Rieunier, Challet, Marc-David. Trois numéros seulement au programme : *Près du fleuve étranger* (Gounod), *la Légende du torrent* (A. Duteuil d'Ozanne), et *la Marche des croisés* (F. Liszt).

Conservatoire national de musique : Examens d'ensemble. — Le Conservatoire donne deux fois par an une séance de musique où se font entendre les élèves hommes et femmes des classes d'instruments. Le jury, présidé par M. Th.

Dubois, membre de l'Institut, ne décerne pas de prix, mais constate le travail des élèves et leur donne des notes. Voici les œuvres ou morceaux qui furent exécutés à la dernière séance (fin janvier) par les jeunes artistes : Sonate en *fa* de Beethoven, Andante et scherzo du trio en *sol* mineur de Weber, finale de la Sonate en *la* de C. Franck, Intermezzo du Quatuor en *fa* mineur de Mendelssohn, Trio en *ré* mineur de Schumann, finale de la 1re Sonate de Saint-Saëns, allegro du Quintette à cordes de Beethoven, allegro de la 1re Sonate de Grieg, Trio en *ré* mineur de Mendelssohn, Sonate en *la* pour violoncelle (Beethoven), adagio du Quintette pour piano, hautbois, clarinette, cor, basson, de Mozart; une pièce pour alto, de Schumann, le Scherzo du quatuor de Saint-Saëns. — Les élèves que nous avons entendus témoignent d'un travail énorme et ont déjà une solide éducation classique. Le mécanisme de ces jeunes virtuoses (de quinze à vingt ans) est parfois surprenant. Ce que nous regrettons, c'est qu'on forme beaucoup plus des virtuoses-solistes que de bons sujets pour orchestre. Dans le quatuor, les parties ne sont pas assez fondues; le *vibrato* sévit partout (même dans la musique de Haydn!), au détriment inévitable de la justesse et du vrai style.

Nous avons particulièrement remarqué Mlle Carmen Forte (djà titulaire d'un 1er prix et admise à *persévérer* une année de plus à l'École), qui, après avoir joué l'allegro de la Sonate de Franck, a été félicitée par le jury, d'ordinaire si réservé; Mlle Jeanne Réol, qui a joué un fragment de la Sonate en *fa* de Beethoven avec une parfaite tenue classique.

Promenades et visites musicales. — V. M. Arthur Coquard.

A Auteuil, villa Montmorency (9 heures du matin!), je suis très aimablement reçu par M. Arthur Coquard dans le spacieux et élégant chalet suisse qu'il habite avec sa famille et qui est une demeure idéale pour un artiste. Je ne le décrirai pas, car c'est surtout le compositeur qui m'intéresse. Dans le cabinet de travail où il possède la bibliothèque de son ancien maître, César Franck (laquelle comprend, entre autres richesses, toute la collection des œuvres de Beethoven, édition Breitkopf, marquée au chiffre de l'auteur des *Béatitudes*), M. Coquard veut bien me donner quelques renseignements sur lui-même et m'entretenir avec une grande netteté de parole, de ce qu'il a voulu faire dans sa dernière œuvre, *la Troupe Jolicœur*, que nous entendrons dans quelques semaines à l'Opéra-Comique. D'abord, sa production musicale, au moins celle que connaît le grand public — a été un peu tardive, parce qu'il a fait de sérieuses études à côté (il est docteur en droit) et a exercé, dans l'administration, des fonctions importantes; mais je n'ai pas de peine à voir qu'il garde, dans l'âge mûr, la conviction ardente et la fraîcheur de sentiments de la vingtième année. « Dans ma *Troupe Jolicœur*, me dit-il, *je me suis proposé de fouiller un peu l'âme populaire.* » M. Coquard me fait alors remarquer une date inscrite à la dernière page de sa partition déjà gravée (chez l'éditeur Grus), et d'où il résulte que cetce comédie lyrique, bien que représentée après la *Louise* de M. Charpentier, a été écrite et achevée avant cette dernière. En l'écoutant, je ne puis m'empêcher de songer qu'il y a peut-être, dans l'histoire de l'art musical, de graves injustices, dues à l'absence de deux indications précises que l'on devrait trouver sur toutes les publications : 1° la date d'impression; 2° la date à laquelle l'auteur *a fini d'écrire son œuvre.* M. Coquard a tiré le sujet de son opéra d'une nouvelle de M. Cain qu'il a remaniée, en écrivant lui-même le texte du livret où abondent les locutions

populaires. Ses personnages principaux sont des forains, très divers de caractère et de sentiments, depuis la grossièreté brutale jusqu'au dévouement presque mystique. Il n'y a pas seulement dans le poème des parades drolatiques et d'amusantes parodies : il y a de la *pitié*. C'est là ce qui me frappe dans le résumé que l'auteur lui-même veut bien me faire, et c'est là peut être ce qui le distinguera de M. G. Charpentier, dont la *Louise* (un peu épisodique, appliquée en grande partie à décrire la rue de Paris), est, en dehors des tableaux de genre, une œuvre de révolte et de protestation contre les « préjugés » sociaux, étrangère à l'idée de bonté. « Quant à la forme, ajoute M. Coquard, je me suis surtout attaché, selon mon habitude, à *construire* », au lieu, sans doute, d'émietter le langage de l'orchestre en menues analyses. Nous voici autour du piano; au pupitre, une partition dont certaines pages sont criblées de notes manuscrites et qui, ayant déjà passé par le théâtre, en porte la marque : il y a des coupures! Près d'une heure durant, M. Coquard veut bien me chanter les principales scènes de son opéra. Tout ce qu'il me fait entendre me paraît excellent et délicieux. Mais je suis incapable, en ce moment, d'une opinion critique. Je me borne à constater le caractère nettement mélodique du style. D'abord, quand je suis auprès d'un artiste sérieux et convaincu, il m'est impossible d'éprouver pour lui autre chose qu'une immense sympathie; ensuite, un compositeur, même quand sa voix est insuffisante, chante ses propres œuvres avec une telle justesse d'accent et une telle perfection de nuances, que, malgré soi, on est séduit et pris. En attendant l'épreuve décisive de la rampe, je me bornerai (sans vouloir même déflorer l'œuvre nouvelle par une analyse anticipée) à rappeler les brillants états de service de M. Coquard.

Il a débuté au concert avec le *Chant des épées*, ballade chantée avec un grand succès au concert Colonne, en janvier 1876, par Lassalle. Successivement, aux Concerts Pasdeloup, Colonne, Lamoureux, on entendit de lui : *Héro*, scène lyrique (1881); *Ossian*, poème symphonique avec harpe principale (1882); *Cassandre*, chœurs et musique de scène d'après l'*Agamemnon* d'Henri de Bornier; *Haï-Luli*, ballade pour soprano, qui fut, chez Colonne, le début de la célèbre cantatrice Marcella Pregi; *Andromaque* *Christophe Colomb*, scènes lyriques; les *Chœurs d'Esther*, qui furent exécutés au Cirque d'hiver, puis au Conservatoire; et un très grand nombre de mélodies (chez Hamelle et chez Durdilly).

Comme compositeur dramatique, M. Coquard débuta en 1884, à Angers, avec *l'Epée du Roi*, comédie musicale en 2 actes (paroles d'A. Silvestre); ses œuvres ultérieures sont : *le Mari d'un jour* (1886), 3 actes, à l'Opéra-Comique; *la Jacquerie* (1895), 4 actes dont la presse fit un vibrant éloge, et qui, après le succès de Monte-Carlo, furent joués à l'Opéra-Comique et dans toutes les grandes villes de France; *Jahel* (1900), tragédie lyrique en 4 actes jouée à Lyon, et qui reparaîtra prochainement à Genève. Outre ces œuvres purement dramatiques, M. Coquard a fait de la musique de scène pour *Philoctète* (Odéon, 1898), une *Jeanne d'Arc* avec orchestre et chœurs, exécutée à Orléans et à Blois; avec la collaboration de MM. d'Indy, Chausson, Samuel Rousseau, de Bréville, il a terminé l'orchestration de la *Ghiselle* de C. Franck (jouée à Monte-Carlo en 1896). Enfin, il a en portefeuille *Pompéi*, drame lyrique en 4 actes, *la Reine de Beauce*, comédie lyrique en 3 actes; et sur le chantier : *Caïn*, tragédie lyrique en 3 actes.

Ce n'est pas de R. Wagner, mais de C. Franck, de Beethoven et de Gluck que M. A. Coquard se réclame et s'est nourri. Puisse l'Opéra-Comique procurer bientôt à ce musicien de haute valeur le succès dont il est digne!

J. C.

Concerts Colonne : M. et Mme Mottl, M. Oliveira. — M. Colonne a continué avec son succès coutumier l'exposition de l'histoire de la symphonie. En nous faisant mieux connaître certains chefs-d'œuvre de l'art français, il a réjoui notre patriotisme musical et précisé nos titres en face de l'étranger. N'eussions-nous à produire que les chefs-d'œuvre de C. Franck, de Saint-Saëns, de Chausson, de Lalo, nous n'aurions pas à redouter la supériorité des symphonistes allemands actuels. Quelques protestations, évidemment regrettables, ont troublé, au Châtelet, l'audition de certains virtuoses. Puissent-elles mettre un frein à la tyrannie de la virtuosité ! Quand Wagner, dit-on, consentait à écouter un très brillant pianiste, il le laissait d'abord déployer les ressources les plus extraordinaires de son mécanisme, puis il disait : « Tout cela est trop facile ; jouez-moi donc une sonate de Mozart ! » — Au concert du 23, l'orchestre, en l'absence de son éminent chef, était dirigé par M. Mottl, auquel le public a fait le plus chaleureux accueil. Mme Mottl, qui s'est fait entendre dans une scène importante de P. Cornelius — et dans une bien banale *romance* de Liszt — a une voix de soprano dont le timbre est agréable, le volume moyen, très bonne dans le registre élevé, avec quelques belles notes dans le registre de poitrine. Le médium laisse un peu à désirer. L'agilité ? nous n'avons pas eu occasion de l'apprécier. La respiration est trop bruyante et parfois mal placée. Les honneurs de la matinée ont été surtout pour Händel, dont le concerto a fait une impression profonde. M. Oliveira, dans un concerto de Saint-Saëns, a été fort acclamé, bien qu'il abuse étrangement du *vibrato*. La *bourrée auvergnate* d'E. Chabrier, joliment orchestrée par M. Mottl, n'a pas eu tout le succès qu'elle méritait.

MUSIQUE RELIGIEUSE

Un dernier mot sur l'égalité des notes dans le plain-chant.

Mgr Foucault, évêque de Saint-Dié, a bien voulu nous adresser, avec une lettre explicative, deux opuscules où il a étudié certaines formes de rythme, négligées à tort, d'après lui, par les RR. PP. Bénédictins. Il nous semble que bien peu chose sépare Mgr Foucault des savants moines. Il admet en effet : 1° l'égalité (théorique) des notes dans le plain-chant ; 2° l'alternance variée des groupes binaires et ternaires. Or, c'est là tout l'essentiel, et les idées de l'éminent prélat ne produiraient, dans la pratique, rien de nouveau. La théorie qu'il propose est assez compliquée et nous paraît, historiquement, peu fondée. Sans doute, les antiennes qu'il cite présentent une coupe assez régulière qui rappelle plus ou moins la structure d'une strophe : mais ce n'est pas à la métrique classique qu'il convient de les rattacher ; c'est aux rythmes *populaires fondés sur l'accent tonique*, rythmes que l'Église dut emprunter tout naturellement au peuple romain chez qui ils étaient en honneur. Nous considérons le fait comme surabondamment prouvé.

Au sujet de cette égalité des notes dans le plain-chant, — qui est, je le répète, le fait essentiel, — M. G. Houdard, répondant aux articles que nous avons déjà publiés (et qui n'étaient eux-mêmes qu'une réponse à une attaque), a bien voulu nous envoyer une lettre qui, à cause de son étendue (52 pages) n'a pu trouver ici sa place. J'en résumerai la partie principale, avec certitude de ne la point dénaturer.

Pour prouver l'égalité des notes, nous nous sommes appuyé sur l'étude des proses, telles qu'elles sont présentées par les *manuscrits*. Or, nous dit en substance M. Houdard, « ces notations des proses en neumes simples, sur portée ou *in campo aperto* », sont postérieures à l'époque classique des neumes et ne représentent qu'un art dégénéré ». Ceci est une fin de non-recevoir que M. Houdard oppose à tous les monuments postérieurs à l'époque des neumes. Il rejette en bloc les mss. des XIIe et XIIIe siècles sous le vain prétexte qu'ils ne sont pas assez purs. Bien que ce ne soit pas ici le lieu de discuter cette prétention, on me permettra toutefois de dire d'un mot ce que j'en pense. C'est qu'elle supprime *les seuls* documents clairs et lisibles pour tous et qu'elle nous réduit à des documents obscurs, douteux, qu'il s'agit d'interpréter par eux-mêmes, ce qui permet à tout le monde d'y voir un peu ce qu'il lui plaît d'y voir. Sous prétexte de mieux faire la lumière elle nous condamne irrémédiablement à l'obscurité. Je ne saurais pour ma part accepter ce libre examen d'un nouveau genre. Je crois que les documents de la tradition forment une chaîne continue dont tous les anneaux se touchent et se compénètrent, et qu'il n'y a qu'un moyen de bien connaître les premiers chaînons : c'est de remonter jusqu'à eux en prenant pour point de départ les chaînons postérieurs et en explorant un à un tous les anneaux par une critique patiente et judicieuse qui permette de faire le départ entre les données primitives et les déformations ou accessions introduites dans le cours des âges. Je persiste à croire que la méthode historique mise en œuvre par une critique prudente et avisée est la seule clé sérieuse des neumes.

Mais il s'en faut que nous n'ayons que des manuscrits sans autorité en faveur de l'égalité syllabique des proses. — Le codex 381 de Saint-Gall, auquel j'ai fait plusieurs emprunts est daté par les spécialistes du XIe siècle (*Chron. mon. de Reichenau.* — Cf. Schubiger, c. IX).

Sur 76 séquences qu'il renferme, 21 sont notées en neumes simples, et rien ne donne à penser que ces neumes soient postérieurs notablement à la composition du manuscrit. Le codex d'Einsiedeln du XIe-XIIe siècle contient nombre de proses et de chants analogues notés de la même manière sur portée guidonienne : telle est entre autres la célèbre prose *Victimæ Paschali* de *Wipo*. Or, avec le XIe siècle, nous touchons à l'époque même où furent écrits les fameux codd. *339* de Saint-Gall et *121* d'Einsiedeln publiés dans la *Paléographie musicale* des Bénédictins et que M. Houdard a pris pour base de ses études. Ces documents en effet ne remontent pas au delà des premières années du XIe siècle ; tout au plus pourrait-on les reporter à la fin du Xe. On nous accordera qu'alors même qu'il faudrait glisser quelques années, fût-ce un demi-siècle ou plus, entre la composition de ces documents et les nôtres, ce n'est pas dans ce court espace de temps qu'une tradition rythmique comme celle de M. Houdard peut disparaître pour faire place à une manière tout opposée, et cela dans le monastère de Saint-Gall, où le chant des proses était d'un usage journalier.

Le XIe siècle, du reste, dans son entier, doit être compté parmi ceux de la bonne époque de Saint-Gall. C'est le siècle ou l'abbé Burchard (1001-1022) s'attache à multiplier les livres de chœur en faisant transcrire ceux du siècle précédent : on lui doit une grande partie des trésors de la célèbre bibliothèque. La sève artistique est loin d'être tarie : c'est au XIe siècle qu'Hermann Contract (1013-1054) écrivait d'après les principes de Notker ses proses remarquables et composait ses immortelles antiennes *Salve Regina* et *Alma Redemptoris*. C'est au XIe siècle enfin que le moine Ekkehard écrit ses *casus S. Galli* où il retrace, chose à remarquer, sur place et avec les ressources d'une tradition bien vivante, l'histoire de la belle époque de Saint-Gall, celle

des IXᵉ-Xᵉ siècles (883-970). Ce n'est que plus tard que l'illustre Ecole entra dans la période de déclin.

M. Houdard nous parle négligemment *d'un fait de notation curieux et rare, celui de la séquence* VICTIMÆ PASCHALI. Il a eu le tort de ne pas étendre suffisamment ses informations : le fait qu'il signale et qui consiste à *juxtaposer sous les notes de vocalises connues un texte composé d'autant de syllabes qu'il y avait de notes à traduire dans la vocalise* est un fait *curieux* sans doute, mais si peu *rare* qu'il remplit presque toute la littérature liturgique du VIIIᵉ siècle au XVIIᵉ, car si l'usage des *tropes* proprement dits a cessé au XIIIᵉ siècle, celui des *séquences* s'est continué beaucoup plus tard.

Or, c'est ce fait, je le répète, qui contient la preuve manifeste de *l'égalité des notes*, et qui condamne à mon sens, sans appel, la théorie du *neume-temps*.

J'avais promis de montrer que l'on trouvait dans les manuscrits la preuve de l'égalité des notes des neumes : le lecteur dira si la preuve est faite. Elle se réduit à ceci : 1° Au IXᵉ siècle, à Saint-Gall même, on a eu l'idée d'adapter des paroles à des chants neumés, et cette adaptation s'est faite de telle manière qu'à chaque note du neume correspondait une syllabe du texte. Comme dans tout chant syllabique les syllabes sont égales et que chacune vaut son temps rythmique, il y a dans ce fait la preuve manifeste que dans la pratique des chantres de Saint-Gall au IXᵉ siècle et dans la suite, chaque note du groupe neumé valait un temps. Si l'on suppose, comme le veut M. Houdard, que ces notes ne valaient que 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, etc., de temps, jamais la pensée n'aurait pu venir à personne de convertir les chants neumés en chants syllabiques.

2° La création des *séquences*, — ou pour mieux dire des *proses*, — est si peu postérieure à « la grande époque de la culture du chant sur neumes », comme l'objecte M. Houdard, qu'elle a précédé de plus d'un siècle (150 ans au moins) la composition des manuscrits célèbres à juste titre que M. Houdard a pris lui-même pour base de son travail et qu'il considère par conséquent comme des témoins authentiques de cette époque. Les mss. *339* de Saint-Gall et *121* d'Einsiedeln publiés par la *Paléographie musicale* ne sont pas antérieurs aux premières années du XIᵉ siècle; tout au plus pourrait-on, au dire des juges compétents, les faire remonter aux dernières du siècle précédent; c'est donc vers l'an 1000 au plus tôt que l'on est convenu de placer la date de leur composition.

Or, la création des proses ou l'usage de *juxtaposer* « un texte rythmé sous des vocalises préexistantes » remonte certainement à la première moitié du IXᵉ siècle, puisque nous le voyons pratiqué à l'abbaye de Jumièges antérieurement à l'année 851; et cette date marque l'époque où Notker inaugure à Saint-Gall ce genre de composition. Cette création est donc bien *contemporaine de l'époque classique des neumes*; elle a précédé celle que M. Houdard nomme *la grande époque*; elle a suivi de très peu l'arrivée en Gaule des chantres romains, et nous la voyons fleurir, à Saint-Gall même, au moment où cette Ecole est dans tout son éclat, après avoir eu pour premier auteur un de ses plus grands maîtres, sinon le plus grand de tous.

P.-S. — A l'Ecole de musique classique fondée par L. Niedermeyer, 18, rue des Pins, à Boulogne-sur-Seine, Mgr l'évêque de Saint-Dié a fait, le jeudi 20 février, une conférence très goûtée sur le plain-chant. M. Eugène Gigout, organiste à Saint-Augustin et professeur d'orgue à l'Ecole, a improvisé avec son talent habituel sur les modes grégoriens.

Le Propriétaire-Gérant : H. WELTER.

Paris. — L. MARETHEUX, imprimeur, 1, rue Cassette.

REVUE

D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES

N° 3 Mars. 1902

Les « Hirmi » de Pâques dans l'office de l'Eglise grecque.

Les chants dits *Hirmi* doivent être comptés parmi les plus anciens et les plus caractéristiques de la liturgie grecque. Voici d'abord la traduction littérale des paroles :

Hirmus de la 1re ode :

« [C'est] le jour de la résurrection : soyons rayonnants de joie, ô peuples! [c'est] la Pâque du Seigneur [oui, c'est] la Pâque. Car le Christ-Dieu nous a fait passer de la mort à la vie, de la terre au ciel, nous qui chantons l'hymne de victoire. »

Hirmus de la 3e ode :

« Venez, buvons un breuvage nouveau, non pas [ce breuvage] miraculeusement sorti d'un rocher stérile, mais [buvons à] la source de l'immortalité jaillissant du tombeau du Christ dans lequel nous sommes réconfortés. »

Hirmus de la 4e ode :

« Que, préposé à la garde divine, le prophète de Dieu Habacuc se tienne à nos côtés pour nous montrer l'ange resplendissant de lumière et répétant d'une voix retentissante : Aujourd'hui le salut [est donné] au monde, parce que le Christ est ressuscité comme [il est] tout-puissant. »

Hirmus de la 5e ode :

« Veillons de grand matin et, au lieu de parfums, offrons l'hymne de la louange à notre maître, et nous verrons le Christ, soleil de justice, portant à tous l'aurore de la vie. »

Hirmus de la 6e ode :

« Tu descendis dans les profondeurs de la terre, et tu brisas les verrous éternels qui tenaient enfermés les captifs, ô Christ, et le troisième jour tu ressuscitas du tombeau, comme Jonas des entrailles du monstre marin. »

Hirmus de la 7e ode :

« Celui qui délivra les enfants de la fournaise ardente, devenu homme, souffre comme un mortel, et par sa souffrance, revêt ce qui est mortel de la beauté de l'immortalité, lui, le seul Dieu glorieux et béni de nos Pères. »

Hirmus de la 8e ode :

« C'est la bénie et sainte journée, l'unique journée parmi les sabbats, reine et maîtresse, la fête des fêtes, la solennité des solennités, en laquelle nous bénissons le Christ dans les siècles. »

Hirmus de la 9e ode :

« Illumine-toi, illumine-toi, ô nouvelle Jérusalem ! Car la gloire du Seigneur s'est levée sur toi. Danse en chœur et tressaille, Sion. Et toi, chaste Mère de Dieu, réjouis-toi dans la résurrection de ton fils. »

Rappelons en quelques mots le rôle de ces chants dans les offices de l'Eglise grecque.

On appelle *Hirmus* (εἱρμός) la strophe-type dont le mètre et la mélodie servent de modèle aux tropaires (τροπάρια) ou strophes de l'hymne ou de l'ode, en tête de laquelle il est placé ; il peut s'appliquer aussi aux strophes d'autres hymnes ou odes.

Au lieu de *strophe-type* on pourrait l'appeler encore *antienne-type*. En effet, les strophes des hymnes grecques, à l'origine, n'étaient autre chose que des antiennes métriques destinées à être intercalées après chaque verset des *cantica* (ᾠδαί) de la sainte Écriture. Ces cantica, formant une partie importante de l'Office matutinal de l'Église grecque, sont au nombre de neuf. De là le nombre sréréotype de neuf odes ou hymnes que l'on dit former un canon (κανών).

Étant donnée cette destination embolismique de l'*hirme*, l'on comprend pourquoi il emprunte le plus souvent au cantique sa pensée la plus saillante, et fréquemment même les termes dans lesquels elle est exprimée, pour l'appliquer ensuite au mystère ou au saint dont on célèbre la fête. On dirait un bouquet spirituel des plus belles fleurs cueillies dans l'ode sacrée.

Cette *liaison*, cet *enchaînement* (εἱρμός de εἴρω) (1), cette combinaison et commutation de pensée avec le *canticum* (ᾠδή) semble caractériser l'*Hirmus* et le distinguer, lui et ses tropaires, du στιχηρόν ; car celui-ci n'a aucun lien de concept avec le *psaume* auquel il sert d'antienne (2).

C'est ainsi que dans l'Office de Pâques, le premier *Hirmus* emprunte son idée dominante au cantique de triomphe (ἐπινίκιον) chanté par Moïse après le passage de la mer Rouge (1re ode scripturale). Le sixième *Hirmus* fait allusion à la prière du prophète Jonas (6e ode), le septième à la prière des trois enfants dans la fournaise ardente (7e ode). Partout, les idées des *Hirmi* se trouvent *rattachées* à l'ode sacrée par une *combinaison* (εἱρμός) d'images et d'expressions plus ou moins étroite.

Ce n'est qu'en vertu du même principe que la 2e ode du canon s'omet dans l'Office, en dehors du Carême, depuis le XIe siècle environ. En effet, la 2e ode scripturale, un peu longue d'ailleurs, n'est pas tant un cantique composé pour louer et chanter Dieu qu'un avertissement et un reproche que le Seigneur adresse à son peuple pour l'amener à la pénitence.

L'*Hirmus* et les tropaires qui s'y rapportent, retracent ces idées : d'où leur emploi exclusif au temps du Carême. Aussi bien les *recueils des Hirmi* (εἱρμολόγιον) postérieurs à l'époque indiquée plus haut ne donnent plus cette 2e ode pour les temps ordi-

(1) Je ne sais si le terme εἱρμός qui a tant occupé les liturgistes, a jamais été expliqué dans ce sens : peut-être serait-il le vrai sens premier et étymologique du mot.

(2) Cf. Christ, dans les *Sitzungsberichte der bayr. Akademie der Wissensch.*, 1870, II, et Pitra, *Hymnographie de l'Église grecque*, Rome, 1864, etc.

naires, mais ils passent de la 1[re] ode à la 3[e], conservant ainsi le nombre mystique de neuf, comme notre série des *Hirmi* le fait voir; en réalité, il n'en reste que huit, puisque la deuxième est supprimée.

La mélodie des *Hirmi* de Pâques présente dans les éditions et dans les manuscrits, des variantes plus ou moins sensibles. Une bonne série complète se trouve dans le *Codex palatinus graecus 243* de la Bibliothèque Vaticane. Ce manuscrit écrit en notation dite damascénienne, paraît être du XIV[e] siècle, et provient probablement de l'Orient.

Il est très sobre dans l'emploi des signes d'ornement : les σημάδια inventés par Koukouzélès (XIII[e] siècle) et les soi-disant-grandes ὑποστάσεις, y font presque complètement défaut.

Les signes d'ailleurs ne présentent aucune difficulté pour la traduction. Ce n'est que de loin en loin que de manifestes erreurs de copiste demandent à être corrigées par des conjectures rendues aisées d'ailleurs par la comparaison avec des passages analogues.

Quant au rythme, la certitude n'est pas tout à fait la même, vu que la valeur exacte des signes n'est pas suffisamment connue.

Pour ce qui est de nos *Hirmi* de Pâques, je crois juste de les interpréter avec un *mi* bémol. Cette méthode se trouve pleinement confirmée par la version des mêmes chants dans le rite slave.

On sait, en effet, que les peuples de cette nation ont reçu leur rite et leur chant, avec la doctrine évangélique, de Constantinople, dès le IX[e] siècle. Au siècle suivant, le premier prince russe converti au christianisme, Vladimir, et son épouse Anne, sœur de l'empereur grec Basile, firent mander de Constantinople tout un chœur de clercs et de psaltes.

Cette origine se révèle non seulement dans tout l'ensemble du rite slave, qui n'est qu'une copie exacte du rite grec (à l'exception de la langue), mais jusque dans certains détails qu'il est intéressant d'observer. Ainsi les textes liturgiques de l'Église slave sont jusqu'à ce jour écrits avec les mêmes caractères majuscules de l'alphabet grec du IX[e] siècle, que les apôtres saint Cyrille et saint Méthode avaient apportés de Constantinople. Ils suppléèrent par des emprunts faits à l'alphabet hébraïque, ou par d'autres combinaisons, au défaut de lettres grecques propres à figurer les sons particuliers à la langue slave. Le *tsé* slave par exemple est au fond un *tsadé* hébraïque; le *cha* slave un *chinne* hébraïque, etc.

Ce qui nous intéresse ici surtout, c'est que le texte des chants slaves est en tout semblable à celui des chants grecs. Ainsi les *Hirmi* slaves de la fête de Pâques sont la traduction littérale des *Hirmi* de l'Office grec. Ne faut-il pas en conclure à une identité du type mélodique? Je le pense. En tout cas les *Hirmi* slaves, notés pour ce motif sous les *Hirmi* grecs, présentent un dessin et un mouvement mélodiques très semblables à ceux du chant grec du XIV[e] siècle. La différence n'est qu'une différence de diapason et de son. Les Hirmi des Slaves, comme du reste tous leurs chants hirmologiques du premier mode, appartenant au mode de *mi*, le dorien antique, sont aussi notés en ton de *mi*.

La raison en est que le chant de cette nation a été principalement conservé par tradition orale. A vrai dire, il n'a été noté d'une manière plus générale qu'à l'époque où fut introduite la notation latine, c'est-à-dire au XVII[e] siècle. On se guida alors d'après l'oreille. La notation du chant grec au contraire date d'une époque plus reculée et fut beaucoup plus répandue.

Le premier Hirmologion slave fut imprimé en 1700, puis réimprimé en 1816, et,

depuis, plusieurs fois. De Castro y a puisé les exemples insérés dans son *Methodus cantus græco-slavici* (1). La mélodie est plus simple, plus monotone que la mélodie grecque, moins soignée sous le rapport de l'application des syllabes aux notes. Si de semblables défauts sont inhérents à la conservation orale des types mélodiques, ils ne diminuent en rien l'authenticité du type, qui n'en offre que plus de garanties ; car l'unique préoccupation de celui qui chante est de conserver ce type. Nous pouvons donc être assurés que la version slave n'est que la traduction exacte de la version manuscrite du texte grec et qu'il faut par conséquent interpréter celle-ci avec un *mi* bémol et un *si* bémol.

Pour le 1er Hirmus, je signalerai quelques versions différentes. 1° Celle du ms. III 26 de la Bibliothèque Barberini (Rome), ms. du XVe ou XVIe siècle provenant du mont Athos. Elle diffère très peu du type moderne que l'on trouve dans l'édition de Σακελλαρίδης (Ἑορτολόγιον, Athènes, Kousoulinos, 1896, p. 4 et Χρηστομάθεια, *ibid.* 1895, p. 192). C'est un vrai mode dorien transposé de *mi* à *ré*, et tenu dans le genre du 4e mode latin (avec *si* bécarre). Cette version diffère de celle du Cod. pal. gr. 243 de la Bibliothèque Vaticane (XIVe siècle) et du texte donné par de Castro d'après la tradition slave, (*Méthod. cant. græco-slav.*, Rome, 1881, p. 154 et suiv.), en ce qu'elle dépasse à l'aigu les degrés *sol* byzantin et *la* slave. Si cette limite n'est jamais franchie dans les deux autres versions, c'est peut-être parce que la technique slave, établie sur le système tricordal, est incapable de représenter le *si* naturel ou ce que les musicologues ont appelé le « triton ». Elle évite donc un degré qui lui est étranger. 2° La version donnée par le ms. E. γ II, de l'abbaye basilienne de Grotta ferrata, près Rome (ms. daté de 1281, provenant d'une époque où l'influence réciproque de la musique latine et de la musique grecque était assez grande), a pour caractéristique l'emploi du *sol* grave (προσλαμβανόμενος), qui n'est jamais touché dans la version vaticane ni dans les chants les plus stéréotypes du 1er mode byzantin. Peut-être le compositeur ou rédacteur s'est-il représenté la mélodie une quinte plus haut (de *ré* à *ré*, et non de *sol* à *sol*). Ce n'est plus un 1er mode hirmologique ni du type slave, ni du type donné par le ms. palatin grec 243, mais plutôt un 1er mode du type latin, fondé sur le pentacorde et non sur le tétracorde.

Dom Hugues Gaisser O. S. B. (Rome).

Les Années de Jeunesse de J.-P. Rameau (*suite*).

La notice de Rameau, dans la *Biographie universelle des musiciens*, est un très brillant chef-d'œuvre de rhétorique perfide ; au cours de cette étude, il deviendra facile de saisir sur le vif d'étranges procédés de travail. On verra comment les phrases les plus innocentes de Maret se sont transformées en épisodes variés, fort intéressants peut-être, mais auxquels il ne manque que de n'être point inventés de toutes pièces.

La famille des Rameau, probablement fixée depuis longtemps dans la ville, était de bonne et ancienne bourgeoisie dijonnaise. Les parents de Claudine de Martinécourt, la mère de notre compositeur, se rattachaient peut-être même à une antique maison de la noblesse bourguignonne, dont certain membre s'était jadis couvert de gloire au temps

(1) De Castro, *Methodus cantus græco-slavici*, Roma, Propaganda, 1881, p. 154 ss.

des dernières croisades. C'est du moins ce que disait clairement Jean-François Rameau, le propre neveu du maître et l'original de ce personnage étrange portraicturé par Diderot avec plus de verve que d'exactitude. Dans une sorte d'autobiographie versifiée que nous avons de lui, il se réclame tout de bon de ce glorieux parentage :

A de Martinécourt tenant par alliance
J'ai sceu toujours prêter l'oreille à la vaillance.
Dans Byzance on le vit pour la cause des rois :
Philippe le Hardi couronna ses exploits (1).

Et en fils pieux, Jean-François Rameau croit devoir insinuer que ses ascendants paternels auraient pu pareillement se prétendre issus d'une souche aussi antique ou peu s'en faut. « Si l'on tenoit, ajoute-t-il en note, au noble seigneur Rameau de Flagei, mon oncle avoit raison de ne pas chercher à acquérir de nouveaux titres de noblesse : titres que je n'ai pas encor eu le tems ni les raisons de rechercher. »

N'insistons point trop sur ces prétentions nobiliaires, à quoi il serait malaisé de trouver un fondement solide. Toujours est-il que, sans grand souci des exploits d'ancêtres plus ou moins authentiques, Jean Rameau (2), le père du compositeur, était un modeste organiste et que ses trois enfants suivirent comme lui la carrière musicale. Si l'on en croyait Maret, la vocation de Jean Rameau aurait été tardive. « Le père du grand Rameau avoit près de trente ans, raconte-t-il, lorsque M. Drey, chanoine musical et organiste de la Sainte-Chapelle, s'étant aperçu de son assiduité a la tribune et de son application à l'écouter, lui donna les premiers principes de musique et lui fit mettre la main sur le clavier. » J'ai peine à croire qu'en commençant à cet âge l'étude théorique et pratique de son art, Jean Rameau fût jamais arrivé à acquérir une habileté suffisante pour tenir les orgues de paroisses importantes, en une ville où la musique était, nous le verrons, fort cultivée et où les exécutants de mérite n'étaient pas rares. Maret n'était aucunement musicien. Il le fait bien voir, en admettant sans discussion une semblable anecdote, laquelle d'ailleurs ses successeurs se sont bien gardés de laisser perdre.

Quoi qu'il en soit, lors de la naissance de son fils aîné, Rameau le père exerçait déjà la profession d'organiste. Selon une conjecture fort probable de Jal (*Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*), c'était en l'église collégiale de Saint-Etienne (3), où l'enfant fut baptisé, bien que né sur une autre paroisse. Plus tard, en 1704, il est probablement en possession de l'orgue de l'église Saint-Michel, qu'il aurait alors tenu jusqu'à sa mort et auquel Claude Rameau, son fils cadet, l'aurait remplacé (4).

C'est le 25 septembre 1683 que Jean-Philippe Rameau vint au monde, sur la paroisse Saint-Médard. La maison paternelle, nous apprend M. Ch. Poisot (*Essai sur les musiciens bourguignons*) était au nº 5, cours Saint-Vincent, dans la rue Saint-Michel.

(1) *La Raméide*, poème (en cinq chants). — Amsterdam et Paris, 1766 (p. 20).

(2) C'est ce prénom de Jean, le même que celui de son fils, que lui donnent toujours les actes authentiques qui le concernent et où il est question de lui. Cependant son petit-fils Jean-François, dans sa *Raméide*, l'appelle Maurice Rameau, et quelques biographes modernes l'ont suivi là-dessus. On peut assez raisonnablement supposer que Jean-François connaissait le prénom de son aïeul. Il est donc à croire que l'organiste dijonnais portait l'un et l'autre.

(3) Cette collégiale devait être une des églises les plus importantes de Dijon, qui ne possédait pas alors de cathédrale : l'érection de la ville en évêché ne remontant qu'à l'année 1731.

(4) C'est du moins ce que donne à penser une pièce des Archives communales de Dijon (D, 38), par laquelle le trésorier-receveur des revenus de la fabrique de Saint-Michel demande à « Messieurs les Vicomtes Mayeurs et Echevins de la ville de Dijon » l'autorisation de choisir pour son suppléant en cette charge « le Sr Rameau, maistre organiste en cette ville qui réside en la paroisse Saint-Michel ».

Le même jour, à quatre heures de l'après-midi, le nouveau-né était baptisé en l'église Saint-Etienne « par le sacristain vicaire d'icelle »; mais il n'en fut pas moins inscrit sur le registre de sa paroisse. L'acte, cité par Jal, le dit « fils de M. Jean Rameau, bourgeois et organiste à Dijon, et de Claudine de Martinécourt sa femme ». Le parrain était « noble Jean-Baptiste Lantin, écuier, sieur de Montagny, conseiller du Roy au Parlement de Bourgogne », et la marraine, « Demoiselle Anne-Philippe Vallon, fille de M. Richard Valon, chevalier, seigneur de Mimeure et de Vouges, cy-devant conseiller au Parlement ».

Le choix de ces personnages d'importance montre bien que Jean Rameau tenait un rang assez honorable et qu'il était admis, comme professeur ou comme concertant, dans la familiarité des meilleures maisons de la ville. On sait d'ailleurs que la profession d'organiste était fort considérée au XVIIe siècle : c'était une de celles, tout au moins, qu'on pouvait exercer sans déroger. D'autre part, les arts et la musique en particulier étaient alors fort cultivés dans la haute société dijonnaise. Ce Jean-Baptiste Lantin, conseiller au Parlement de Bourgogne, qui avait accepté de tenir sur les fonts le fils de l'organiste de Saint-Etienne, ne dédaignait pas de se livrer assez assidûment à la composition musicale. Homme fort savant en langues grecque, hébraïque et latine, versé dans les langues modernes, géomètre et mathématicien, familier des savants et des beaux esprits de Paris, il trouvait le temps de disserter sur l'origine des arts et la musique des anciens et laissait en manuscrit, à sa mort, la musique de plus de trente odes d'Horace, de l'*Atys* de Catulle et d'autres poésies latines modernes (1).

C'était, certes, un puissant patronage pour Jean Rameau. Il est à penser qu'il n'était pas moins estimé d'autres personnes de distinction. Aussi sa situation devait-elle être prospère, et s'il n'a pas cru devoir engager ses fils en une autre carrière que celle qu'il avait suivie, ce ne furent point à coup sûr les difficultés matérielles qui le détournèrent de ce dessein. Fétis prétend bien, à vrai dire, qu'il destinait Jean-Philippe, son aîné, à la magistrature, mais il est visible que c'est là une assertion gratuite (2).

En effet, avouons que si notre bourgeois de Dijon eut véritablement cette intention, il s'y prit d'étrange sorte pour arriver à ses fins. Jean-Philippe, Claude son frère et leur sœur Catherine, peut-être leur ainée de quelques années (3), reçurent tous les trois la même éducation première, et leur père ne négligea rien pour leur faire, ainsi qu'on l'a dit, « une tête musicale ». « Il leur enseigna la musique, rapporte Maret, avant même qu'ils eussent appris à lire ; des récompenses proportionnées à leur désirs étoient distribuées à ceux qui sçavoient bien leurs leçons, et l'inattention et la fainéantise étoient punies très sévèrement : aussi les enfants surent-ils parfaitement la musique... »

Cette discipline familiale était plus propre à former un virtuose qu'un conseiller

(1) Cf. Abbé PAPILLON. *Bibliothèque des auteurs de Bourgogne* (1742).

(2) Ni De Croix ni Maret ne font allusion à ces visées paternelles. Mais ce détail fait bien dans le récit. C'est le thème classique de l'artiste contrarié dans sa vocation, et cela s'allie à merveille avec ce que Fétis dira du séjour de Rameau au collège comme de l'éducation musicale de hasard qu'il prétend avoir été la sienne.

(3) Du moins on peut le croire d'après quelques mots de Maret qui l'avait certainement connue. On sait que Catherine Rameau, très bonne claveciniste, enseigna toute sa vie la musique à Dijon. « Demoiselle Catherine Rameau, dit Maret, qui n'est morte qu'en 1762... » Il n'y aurait eu rien de surprenant à cela si elle eût été plus jeune que son frère qui lui survécut deux ans. De plus, le biographe ajoute que, plusieurs années avant sa mort, ses infirmités l'avaient mise hors d'état d'exercer sa profession et qu'elle subsistait d'une pension que son frère lui faisait. Tout ceci semble bien prouver qu'elle était alors extrêmement âgée.

Remarquons encore que Maret ne mentionne qu'une des sœurs de Rameau, qui en avait au moins deux, lesquelles sont nommées avec lui dans le contrat de mariage de son frère Claude « demoiselles Margueritte et Marie Rameau ». Sans doute une d'entre elles portait aussi le nom de Catherine que Maret donne à celle qu'il signale comme bonne musicienne. Quant à l'autre, nous ignorons tout à fait si elle reçut la même éducation que les autres enfants de Jean Rameau.

au Parlement, on en conviendra. Il paraît d'ailleurs qu'elle profita fort bien aux trois enfants. Jean-Philippe, nous dit-on, servi par ses dispositions merveilleuses, fit des progrès si rapides qu'à sept ans il exécutait couramment toute espèce de musique, et son frère et sa sœur n'étaient pas moins habiles. Claude Rameau, dont la vie s'écoula tout entière en province, n'en fut pas moins un organiste des plus remarquables. « Il n'étoit pas, à beaucoup près, aussi sçavant que son frère, écrit Maret; mais il avoit comme lui un feu que l'âge même ne put point amortir, la main *bien plus brillante* et la plus excellente exécution. »

Cependant le moment arriva où Rameau le père jugea convenable de ne plus borner à la musique et au clavecin les études de ses enfants : son aîné fut mis par ses soins au collège des Jésuites de Dijon. C'est évidemment cette circonstance qui a fait juger à Fétis qu'il ne le destinait point à la musique. Il eût pu refléchir cependant qu'il n'y avait rien là que de très naturel, car les nombreux artistes qui s'étaient formés dans les maîtrises de ce temps y avaient exactement fait les mêmes études que dans les classes élémentaires des collèges. Puisque Jean Rameau n'avait pas voulu — ou peut-être pas pu — profiter des ressources de ces fondations, il était compréhensible qu'il voulût y suppléer autrement ; car la connaissance de la langue latine, tout au moins, n'était pas alors jugée inutile à un maître de chapelle ni même à un organiste.

Jean-Philippe ne termina pas d'ailleurs le cours de ses humanités. Il ne dépassa pas la quatrième. C'est dire qu'il dut quitter le collège vers treize ou quatorze ans, après trois ou quatre années de séjour. Fut-il un écolier modèle, digne d'être cité comme exemple ? Je n'oserais l'affirmer sans prétendre avec Fétis qu'il se soit fait expulser de la maison. Écoutons le récit plus simple de Maret : « Le père Gauthier, religieux Carme, condisciple de Rameau, m'a assuré qu'il se distinguoit dans ce collège par une vivacité peu commune, mais que pendant les classes il chantoit ou écrivoit de la musique et qu'il ne passa pas la quatrième » (1).

Malgré cette application médiocre, il paraît qu'il apprit facilement le latin. En effet, il faut bien qu'il ait possédé cette langue, assez du moins pour la lire couramment sinon pour l'écrire avec élégance. Car les travaux théoriques de sa maturité supposent nécessairement une longue méditation de tous les traités de ses prédécesseurs. Qu'aurait-il pu faire sans l'intelligence facile de l'idiome en lequel ils ont été souvent composés ?

Toutefois, cette connaissance moyenne de la langue classique n'excédait point alors les limites du bagage d'un écolier de quatrième. Si Rameau n'alla pas plus loin dans ses classes, il ne s'ensuit pas qu'il s'y était refusé ni qu'on l'en avait jugé incapable. Je croirais plus simplement que son père estima qu'il en savait assez ; il le reprit chez lui pour pousser plus loin l'éducation musicale si bien commencée et que ce séjour au collège avait dû forcément interrompre.

C'est au cours de ces trois ou quatre années passées au foyer paternel que le génie du jeune homme a dû prendre son premier essor et puiser dans une étude assidue et approfondie de la théorie et de la pratique de l'art les éléments solides de son futur épanouissement. Nous ne savons rien malheureusement sur cette période, décisive pourtant dans la vie de l'artiste, et nous ignorons quel musicien eut la gloire

(1) Voilà tout sur ce sujet. Mais la rhétorique de Fétis s'est copieusement exercée sur un texte si simple. « Son indocilité et la violence de son caractère le rendaient peu propre à la discipline des classes, et ses préoccupations de musique ne lui laissaient pas donner assez d'attention au rudiment pour qu'il en tirât beaucoup de profit. Ses livres, ses cahiers et ceux de ses camarades étaient chargés par lui de traits de solfège ou de fragments de sonates. Les choses allèrent si loin que la présence d'un tel étudiant dans le collège parut intolérable et que ses parents furent priés de l'en retirer. »

de former et de pétrir ce puissant esprit. Son père, qui avait pris tant de soin de ses premières études d'enfant prodige, demeura-t-il son seul maître, ou bien, se méfiant de ses propres forces, a-t-il confié cette tâche à des mains plus habiles que les siennes ? S'il y a quelque chose de vrai en ce que dit Maret de la vocation tardive du père du grand homme, la seconde hypothèse est bien vraisemblable. Jean Rameau pouvait être devenu un exécutant habile sans être un profond harmoniste. Il semble avoir cultivé avec trop de sollicitude et de zèle les dispositions de son fils pour s'être imprudemment jugé capable de mener seul à bonne fin le développement d'un esprit dont il avait à coup sûr pressenti déjà la portée prodigieuse.

Nous connaissons trop peu de choses des musiciens, organistes ou maîtres de chapelle, qui habitaient alors la capitale de la Bourgogne pour essayer de rechercher à qui revint cet honneur. Quoique bien mal renseignés, nous en savons pourtant assez pour montrer quelle fausse idée on se fait généralement encore des ressources que la ville présentait alors. « Devenu libre, dit Fétis à ce propos,... Rameau ne s'occupa plus que du mécanisme du clavecin, de l'orgue, du violon et de quelques règles de contrepoint que lui enseignaient, tant bien que mal, son père et deux ou trois organistes de Dijon. Malheureusement, cette ville, qui lui offrait des ressources suffisantes pour l'exécution, ne possédait pas le même avantage pour l'enseignement de l'art d'écrire, alors fort négligé dans les provinces. La faiblesse des études de Rameau dans cet art exerça sur toute sa carrière une fâcheuse influence... » Voilà des affirmations qui ne résistent point à l'examen des faits. Il suffit d'avoir tant soit peu pratiqué les œuvres des maîtres français du XVII[e] siècle pour voir tout ce que ces assertions cachent d'ignorance et de mauvaise foi. Jamais nos musiciens n'ont possédé une conscience aussi nette des exigences de leur art, une aussi profonde maîtrise de ses procédés et de sa technique. Sans doute, en dépit d'une éclatante exception, — Rameau lui-même, — la décadence s'accusera rapide au siècle suivant. Mais rien ne la laisse pressentir encore en 1695. Nous sommes au temps des Charpentier et des Lalande, deux artistes de premier ordre, dissemblables on ne peut plus, encore que supérieurs l'un et l'autre : celui-ci, par la noblesse et la grandeur du style, par l'aisance et l'ampleur — en quoi Händel ne l'a point surpassé — avec lesquelles il sait faire mouvoir les masses imposantes de ses grandes compositions décoratives ; celui-là, par l'éloquence pénétrante et la sincérité de la déclamation, la vigueur de conception, l'expression profonde et pathétique, la recherche des accords et des combinaisons instrumentales. Et autour de ces deux grands hommes, combien d'autres pourrait-on citer, dont les œuvres, sans avoir la splendeur et l'éclat de celles-là, n'en méritent pas moins d'attirer encore et de retenir notre attention !

S'il est vrai que Paris attire déjà les mieux doués des artistes, cette centralisation ne va pas jusqu'à anéantir la vie des centres provinciaux. Au contraire de ce qui se passe de nos jours, ce n'est point à Paris que se forment les musiciens que le hasard n'y a pas fait naître. Beaucoup et des plus illustres, n'ont jamais eu d'autres maîtres que ceux qui professaient dans les maîtrises de leur ville natale. Ils ont fait valoir sur un plus brillant théâtre les talents mûris par la science et l'expérience de compositeurs obscurs, qui, pour avoir passé leur vie au chœur ou à l'orgue de quelque cathédrale, n'en avaient pas moins largement participé à la culture excellente commune à tous les musiciens français du temps. Bien mieux : avant de recevoir à la Cour ou dans la Ville la consécration suprême, ils auront bien souvent passé une part notable de leur carrière en des cités provinciales, sans que l'éloignement ait empêché leur mérite de se faire jour. Henri Du Mont et Pierre Robert, tous deux maîtres de la cha-

pelle du roi, sont dans ce cas. Le premier fait son éducation à Maëstricht et ne vient à Paris qu'à trente ans passés ; le second, ancien élève de la maîtrise de Notre-Dame, il est vrai, n'en était pas moins resté à Senlis près de dix ans avant de revenir comme maître de musique à la métropole. Et quand le roi souhaite plus tard remplacer ces deux artistes vieillis à son service, il ne limite pas son choix aux compositeurs de la capitale ; il s'adresse à tous les évêques de France pour qu'ils avertissent leurs maitres de chapelle du concours qui va s'ouvrir à Versailles. Cela se passait l'année même de la naissance de Rameau.

Il n'y a donc en vérité aucune raison de s'imaginer qu'une ville comme Dijon, ville parlementaire, opulente et cultivée, ne possédât point de musiciens capables d'enseigner aussi bien qu'on le pouvait faire à Paris, la théorie et la pratique de l'art. Il est même plus que probable qu'il s'y trouvait quelques compositeurs d'un mérite secondaire, je le veux bien, mais réel. Un maître de musique de Saint-Etienne, l'église où Rameau le père était organiste, Pierre-Richard Menault, prêtre originaire de Beaune, est cité par l'abbé Papillon (*Bibliothèque des auteurs de Bourgogne*) comme auteur de plusieurs messes à cinq et six voix, sur thèmes de plain-chant, dans le style polyphonique ancien encore assez en faveur chez nous : compositions éditées chez Chr. Ballard de 1676 à 1692. On lui attribue pareillement des *Vêpres* en musique, dédiées au P. de la Chaise, confesseur du Roy. Quel que puisse être le mérite de ces œuvres, on avouera que ce musicien, qui prit part au concours de 1683, était au moins capable d'enseigner au jeune Rameau mieux que quelques règles de contre-point au hasard. Toutefois Menault, mort en 1694, n'a guère pu participer beaucoup à l'éducation de Jean-Philippe et nous ne savons rien de son successeur. Le même abbé Papillon cite aussi, comme un fort habile homme et un maître excellent, un certain Farjonel, chanoine et maître de musique de la Sainte-Chapelle. Celui-là a tout au moins formé un musicien agréable, très goûté à Paris dans le premier quart du XVIIIe siècle : Drouart du Bousset, né à Asnières, près Dijon, en 1662, élève comme Rameau du collège des Jésuites, estimé de son temps pour d'aimables cantates françaises, des églogues, d'innombrables airs sérieux, tendres ou bachiques. Ballard, son beau-père, en édita vingt et un livres, par trimestre, de 1690 à 1695, et bien d'autres encore par la suite (1).

Tous ces musiciens dijonnais trouvaient autour d'eux un public éclairé, amateur des beaux-arts, capable à l'occasion d'en disserter en connaissance de cause et sachant tout au moins les encourager. La province était fertile en beaux esprits. Le parlement de Bourgogne ne comptait pas seulement dans son sein de doctes jurisconsultes et d'intègres magistrats. Présidents ou conseillers se piquaient d'employer intelligemment dans le culte des belles-lettres ou des arts les loisirs de leur studieuse profession. Cinquante ans avant sa naissance, le président de Brosses y a déjà maints précurseurs.

(1) Du Bousset est mort à Paris en 1725 laissant deux fils, dont l'un, élève de Bernier et de Calvière, fut organiste et compositeur estimé. Du Bousset portait le titre de « Compositeur de musique de l'Académie française, des Belles-Lettres et des Sciences » (Cf. *Mercure Galant*, août 1721), fonction peu absorbante qui consistait sans doute à écrire la musique des offices que les Académies faisaient exceptionnellement célébrer.

Un autre compositeur dijonnais, un peu postérieur à celui-ci, et qu'il faut signaler pour être resté fidèle à sa ville natale, c'est J.-B. Cappus, né dans les dernières années du XVIIe siècle. Il fut « pensionnaire de la ville de Dijon pour la musique et maître ordinaire de l'Académie de cette ville ». On a de lui deux livres de pièces de viole (1730 et 1733 : Boivin), deux recueils d'airs à chanter (1732, *ib.*), une cantate avec symphonie, *Sémélé* (1732), etc. Le *Mercure Galant* (13 nov. 1730) fait son éloge à propos d'une de ses œuvres : un divertissement, *les Plaisirs de l'hyver*, représenté cette année-là devant la Reine, à Versailles.

Le parrain du jeune Rameau, Jean-Baptiste-Lantin, après s'être démis de sa charge en 1692, avait réuni chez lui une sorte d'académie, et l'on peut croire que la musique n'était pas exclue de ces savantes réunions. Ce n'était pas pour rien que le maître de céans mettait en musique les odes d'Horace ou les vers latins des poètes modernes. Il ne se bornait point sans doute à ces fantaisies d'archéologue amateur, et les œuvres des musiciens du temps ne lui demeuraient pas étrangères. Œuvres françaises ou italiennes; car le conseiller avait longtemps séjourné en Italie, où il s'était lié d'un commerce assidu avec plusieurs personnages de considération. Bien d'autres de ses compatriotes avaient comme lui voyagé au delà des monts. Claude Nicaise, un chanoine de la Sainte-Chapelle, avait suivi, alors qu'il étudiait au collège de Navarre, un de ses amis, lequel s'y rendait pour les affaires de la maison de Longueville. Il y avait fort connu Nicolas Poussin, dont il écrivit l'épitaphe, et de retour dans sa patrie en passant par Venise, il en avait rapporté tout au moins le goût de ces recherches savantes où les humanistes florentins du cénacle de Bardi avaient convié les musiciens (1).

Au reste, il faut remarquer que la musique italienne, plutôt mal connue en France et même à Paris, semble avoir été assez familière au contraire aux amateurs en la capitale de la Bourgogne. Plusieurs années auparavant, alors que l'opéra français de Lulli apparaissait à tous réaliser l'idéal du drame lyrique, alors que l'on ne parlait guère des Italiens que pour déplorer « l'ignorance et le méchant usage des instrumens aux opéras de Venise », ou la monotonie de leur récitatif « ennuyeux par le peu de variété qu'on y rencontre », un autre conseiller au parlement de Dijon, M. de Malteste, s'était pris d'une belle passion pour cet art. Au fur et à mesure de leur apparition, il avait soin de se procurer ces compositions dont il faisait venir des copies à grands frais. On exécutait chez lui des opéras ou d'autres pièces italiennes, un jour par semaine régulièrement; et ces concerts intimes, qui durèrent assez longtemps, avaient assez attiré l'attention pour qu'on en parlât jusqu'à Paris. Le *Mercure* (juillet 1680) crut devoir mentionner une tentative aussi hardie qu'intéresante.

Cet italianisant zélé était mort à l'époque où Rameau eût pu se faire admettre à ces auditions. Mais plus d'un musicien encore vivant, son père même peut-être, avait dû certainement y prendre part, soit comme concertant, soit comme simple auditeur. La collection de partitions subsistait toujours et quelqu'un sans doute avait plus ou moins continué l'œuvre de l'intelligent magistrat. Le jeune artiste passionné pour son art devait être trop avide de lire ou d'entendre de la musique nouvelle pour qu'on puisse supposer qu'il n'ait perçu dès ce temps aucun écho des mélodies ausoniennes. N'est-il pas curieux que celui qui devait si parfaitement représenter les aspirations et les instincts de notre tragédie en musique ait été ainsi, mieux que bien d'autres, mis par le hasard de sa naissance à même de s'initier de bonne heure aux beautés d'un génie original si différent du sien ?

D'autres divertissements, plus mouvementés que ces concerts intimes d'essence un peu abstraite, venaient entre temps solliciter la curiosité de ses compatriotes. C'étaient les représentations théâtrales au collège des Jésuites, à l'occasion des distributions de prix ou lors du passage de quelque grand personnage appelé en Bourgogne pour la tenue des États ou tout autre motif. Nous n'aurions qu'un sourire aujourd'hui pour

(1) Il était retourné en Italie après ce premier voyage qui remontait à 1655. L'abbé Papillon nous apprend qu'il y fréquentait volontiers chez les savants et les artistes, et qu'il laissa à sa mort (1701) un traité manuscrit sur la musique des anciens.

ces fêtes de collège où nous ne verrions qu'amusement d'enfants. La chose était pourtant sérieuse alors et valait qu'on y prêtât attention. Au collège de Clermont, le roi ne dédaignait pas d'honorer ces solennités de sa présence, et l'on sait que les meilleurs compositeurs en écrivaient volontiers les intermèdes et les ballets.

Quelques-unes des pièces données à Dijon ont eu les honneurs de l'impression et sont parvenues à notre connaissance. Aucune, il est vrai, ne se rapporte précisément au temps qui nous occupe, mais le seul énoncé de leurs titres suffit à prouver qu'on n'y attachait pas moins d'importance qu'à Paris et que les personnes de marque ne dédaignaient pas de s'y intéresser (1).

Est-ce à ces représentations que fait allusion Rameau parvenu à la gloire, dans sa lettre à un jeune musicien du 29 mai 1744, quand il disait avoir suivi le spectacle depuis l'âge de douze ans (2)? Je crois plutôt que l'âge qu'il indique est mis là par figure, un peu au hasard. Car ces solennités scolaires n'avaient guère lieu qu'une fois par an, et il ne convient pas non plus d'en grossir outre mesure l'importance. Pour ce qui est de représentations scéniques régulières, il est certain que Dijon était visité assez souvent par des troupes de passage, ainsi que toutes les villes un peu considérables. On trouve trace d'autorisations accordées à diverses compagnies : aux sieurs Leblond et Rochemord en 1689, aux « comédiens de Madame la Dauphine » l'année suivante et plus tard. Mais ces acteurs n'interprétaient que la comédie ou la tragédie. Quant à l'opéra, je ne sais trop si Rameau l'entendit jamais avant son départ. La première mention de ce spectacle est une permission de la mairie accordée en 1703 aux « acteurs et actrices de l'Académie royalle de musique de la ville de Lyon », pour se faire entendre au jeu de paume de la Poissonnerie, à condition de donner 120 livres pour les pauvres, un mois après l'ouverture. Rameau, à cette date, avait déjà quitté Dijon (3).

En effet, le moment approchait où il allait se sentir de force à tenter la chance sur un plus vaste théâtre. Cette éducation musicale, commencée avec tant de soin par un père qui semble avoir pressenti le génie de son fils, complétée avec la fiévreuse ardeur et la passion que le jeune homme mettait en toutes choses, perfectionnée par le commerce d'une société polie et d'intelligence ouverte, cette éducation se devait compléter par le contact du monde et la pratique journalière. A cette époque, vers sa dix-huitième année, Rameau était déjà un claveciniste habile et un organiste expérimenté. Il possédait un talent réel sur le violon, bien qu'il soit toujours demeuré fort au-dessous des grands violonistes français de son temps. Enfin, il avait certainement poussé aussi loin qu'on le faisait alors ses études de composition, et qui sait s'il n'avait pas puisé déjà, dans les conversations entendues autour de lui sur la musique des anciens et sa comparaison avec la nôtre, le goût des spéculations théoriques dont le *Traité de l'harmonie* sera l'aboutissement?

Il ne semble pas, en revanche, que sa vocation de compositeur dramatique se fût

(1) A. DE BAECKER et SOMMERVOGEL (*Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jésus*, art. DIJON). — Ce sont le plus souvent des tragédies latines ou françaises, mais comportant toujours des intermèdes chantés : « *Nobunanga* tragœdia... (1640) ; *Vitae campestries amoenitas*, ludus pastoralis... (1686) ; *Mentor gouvernant pendant la jeunesse de Télémaque*, pastorale héroïque chantée devant M. de Beauvilliers, duc de Saint-Aignan (1748) ; *Pharaon*, tragédie (1749) ; *Jephté*, tragédie (1752) ; *L'union d'Hébé avec Minerve ou le jeune Daphnis chef des Bergers d'Austrie*, pastorale héroïque avec intermède en musique (1754) jouée devant le prince de Condé, gouverneur de Bourgogne tenant les Etats ; etc...

(2) Cette lettre a été publiée par De Croix (*L'ami des Arts ou Justification de plusieurs grands hommes*, 1776) et reproduite sous une forme assez différente par Jules Janin dans un feuilleton de l'*Indépendance belge*. Il ne faut donc pas, en l'absence du texte original, s'attacher aux passages de détail,

(3) Archives communales de Dijon (I, 132, 133). — Il est possible cependant que l'opéra de Lyon soit venu avant cette date en Bourgogne, car il était fondé depuis plusieurs années déjà.

le moins du monde dessinée déjà. Si le hasard faisait retrouver quelques-unes des compositions en lesquelles il avait essayé ses forces, je crois qu'il y aurait plus de pièces d'orgue et de clavecin ou de sonates de violon que de cantates et de scènes dramatiques. Ce ne sera qu'après avoir passé à Paris, après avoir vu vivre devant ses yeux ces drames lyriques qui ne lui sont connus que par fragments et au concert, qu'il va sentir où son génie l'appelle définitivement.

Étant donnés les goûts et les préférences certaines de son entourage, faut-il s'étonner que ce soit vers l'Italie qu'il ait tourné ses pas tout d'abord? Ce voyage, classique pour les jeunes musiciens, soixante ans plus tard, n'est pas encore tenu pour nécessaire par les mœurs artistiques des Français de ce temps. La magie du souvenir idéalisait sans doute aux yeux des respectables protecteurs du jeune maître cette terre privilégiée que nous n'estimions pas encore l'unique patrie de la musique. C'est en Italie seulement, ont-ils dû penser, qu'il pourra acquérir ce qui lui manque encore en s'inspirant de l'exemple des grands maîtres. Là se développeront mieux que partout ailleurs les dispositions merveilleuses de ce talent naissant.

Conjecture pour conjecture, je préfère celle-ci au roman ridicule arrangé par Fétis et fidèlement reproduit depuis (1). Le père de Rameau partageait, plus que son fils peut-être, les idées et les préjugés de personnages d'une culture et d'une condition supérieure à la sienne et qui l'honoraient de leur amitié. Comme il semble avoir au moins joui d'une honnête aisance, il n'y avait point de difficultés matérielles. Le jeune musicien ne tarderait d'ailleurs pas à se suffire à soi-même. Le voyage fut donc décidé, et vers 1701 Rameau prenait la route d'Italie (2).

*
* *

Il faut croire que, malgré sa grande jeunesse, les idées de notre musicien sur son art étaient déjà fixées et ses préférences arrêtées. L'Italie ne semble pas l'avoir ntéressé beaucoup. La musique qu'il entendit le séduisit si peu qu'il ne jugea pas à propos d'y prolonger son séjour ni même de pousser son excursion jusque dans les centres principaux de la péninsule. Il ne dépassa pas Milan et ne demeura que quelques mois en tout au delà des monts. Certes, la ville était une des plus riches et des plus importantes, l'activité musicale, sans égaler celle de Rome, de Naples ou de Venise, était considérable. On demeure surpris qu'un jeune artiste dont toute la vie s'était écoulée en un même lieu, qui ne pouvait guère avoir assisté à de grandes auditions, ni entendu de virtuoses illustres, à qui l'opéra n'était vraisemblablement connu encore

(1) « L'amour que lui avait inspiré une jeune veuve du voisinage vint tout à coup l'arrêter dans ses travaux. Etre auprès de cette femme ou lui écrire lorsqu'il était éloigné étaient devenus le seul emploi de son temps, et la musique avait perdu son charme pour lui. Il y trouva pourtant cet avantage que celle qu'il aimait le fit rougir de son ignorance et obtint qu'il apprit au moins sa langue. Cependant le père de Rameau, inquiet des suites de cette intrigue, se résolut à envoyer son fils en Italie dans l'espoir que la musique qu'il y entendrait réveillerait son goût pour l'art et lui ferait oublier l'objet de son amour. »

Tout cela est de la fantaisie pure. Non que le fait de cette passion ne puisse avoir été exact, mais les conséquences en sont inventées de toutes pièces pour l'effet, Maret reporte cette petite aventure à une époque bien postérieure et ne donne pas du tout à entendre qu'elle soit advenue à Dijon. « Sa dissipation et ses voyages ne lui avaient pas permis d'épurer son langage : une femme qu'il aimait lui en fit le reproche ; il se mit aussitôt à étudier sa langue par principes et il y réussit au point de parvenir en peu de temps à parler et à écrire correctement. »

(2) Maret ne précise pas l'âge auquel le compositeur aurait quitté Dijon, mais il suppose que ce fut avant sa vingtième année. Les raisons qu'il donne sont à vrai dire mal fondées, mais comme la date de son retour nous est connue par ailleurs, on peut, sans crainte d'erreur notable, adopter celle de 1701, puisque nous savons que son séjour y fut très court. De Croix dit pareillement qu'il avait dix-huit ans alors.

que par ouï-dire, ait volontairement négligé les ressources qui lui étaient offertes, à supposer même qu'il ne goutât que médiocrement les habitudes et le style italiens.

Il faut bien qu'il en ait été ainsi cependant, et que ce soit la seule raison de sa prompte retraite. Car supposer, comme quelques-uns, que les subsides pécuniaires qu'il tirait de sa famille étaient médiocres et lui furent promptement retranchés, ce n'est rien expliquer. Bon organiste, violoniste plus que suffisant, Rameau aurait facilement trouvé à se tirer d'affaire, et puisqu'il a su se suffire à son retour en France, pourquoi ne l'eût-il pas aussi bien fait à Milan?

S'il n'a point persévéré, c'est qu'il ne s'intéressait pas à la musique qu'on y pouvait entendre. On n'est plus, en effet, au temps des Luigi ou des Carissimi, des Cavalli ou des Cesti. Ces maîtres illustres sont délaissés : l'art brillant et facile des Scarlatti, des Bononcini et de leurs imitateurs a supplanté l'austère et pathétique déclamation des précurseurs. Certes, les pièces admirées vers 1660 par ceux des protecteurs de Jean-Philippe qui avaient fait le voyage d'Italie auraient fait singulière figure au milieu du luxe de sonorités séduisantes, des feux d'artifice de virtuosité vocale chers à l'opéra à la mode. Il n'est point sûr que ces dilettanti de l'ancienne école eussent retrouvé leurs enthousiasmes de jadis. Pourquoi s'étonner qu'un jeune homme, dont la personnalité était déjà formée, soit demeuré insensible à des spectacles qui n'avaient pas pour lui le charme des choses aimées autrefois?

Aussi, j'ai peine à admettre ce que rapporte Chabanon (qui le connaissait bien cependant), « qu'il se repentait de n'avoir pas séjourné plus longtemps en Italie, où, disait-il, il se fût perfectionné le goût ». Paroles bien singulières chez un maître qui lutta toute sa vie contre l'art italien, alors qu'il lui eût été facile, à Paris même, de faire une étude approfondie de cette musique, et que rien ne l'empêchait d'en imiter, comme tant d'autres, les tournures et les procédés !

Quoi qu'il en soit, la légende raconte (et c'est De Croix qui parle) qu'ayant fait, à Milan, la connaissance d'un entrepreneur de spectacles, qui y recrutait une troupe avec laquelle il se proposait de jouer l'opéra dans le Midi de la France, Rameau s'engagea avec lui et l'accompagna, en qualité de premier violon, dans plusieurs villes de Provence et du Languedoc (1). Singulière idée, on en conviendra, d'aller en Italie chercher des chanteurs ou des musiciens d'orchestre pour jouer l'opéra français! Mais passons. Si le fait était exact (et j'en doute fort), Rameau serait resté si peu de temps en la compagnie de ce fantasque impresario que cet épisode de sa vie mériterait à peine d'être noté. Et comme on nous dit que tout en remplissant son rôle à l'orchestre, Rameau se fit plusieurs fois entendre à l'orgue, dans les églises des villes traversées, je préfère me le représenter traversant la Provence, reçu et hébergé chez les maîtres de musique, *vicariant* en un mot, puisque le terme et la chose étaient encore d'usage; tel ce jeune Parisien, ce Venture de Villeneuve, dont la faconde et l'effronterie feront l'admiration de Jean-Jacques à la maîtrise d'Annecy.

Toujours est-il qu'en janvier 1702, un an tout au plus après avoir quitté sa ville natale, Rameau se trouve en Avignon. La place de maître de musique de la métropole était vacante, et depuis plusieurs mois le chapitre était à la recherche d'un artiste capable de conserver à la maîtrise son ancienne réputation. On avait entamé des pourparlers avec un artiste qui, quoique mort très jeune, a joui d'une grande réputa-

(1) A Marseille, Lyon, Nîmes, Montpellier, Albi, et d'autres encore, dit Fétis, qui aime à préciser ce qu'il ignore. Certains de ces noms sont mis là visiblement au hasard. D'autres, Lyon et Montpellier par exemple, résultent de fausses interprétations de textes qu'il faut entendre tout différemment, ainsi qu'il apparaîtra par la suite.

tion au XVIIIe siècle, Jean Gilles, alors au service de Saint-Étienne de Toulouse (1). Mais les négociations traînaient en longueur et en attendant, un chanoine, assez bon musicien, faisait l'intérim. Le talent du jeune organiste dijonnais, rehaussé sans doute encore par le prestige d'un voyage outre-monts, inspira confiance au chapitre; peut-être aussi le maître d'occasion n'avait-il plus la possibilité de faire son service. Quoi qu'il en soit, on voulut bien, pour quelque temps du moins, mettre à l'épreuve les capacités de Rameau. Le 14 janvier 1702, il était accepté pour maître de musique (2).

Ce n'était là, évidemment, qu'une situation transitoire, puisque les chanoines restaient toujours en correspondance pour arriver à s'entendre avec Gilles, qui finit par accepter et fut reçu le 3 août de la même année. Rameau, d'ailleurs, eût été bien jeune pour qu'on lui confiât la direction d'une maîtrise. La charge comportait une grande responsabilité, puisque le titulaire était chargé de la direction et de l'administration de la maîtrise. Le maître eût à peine été de quelques années plus âgé que ses écoliers, condition fâcheuse pour la bonne discipline. Cependant, il faut bien qu'il ait satisfait pleinement le clergé de Notre-Dame des Doms puisque, plus de soixante ans après, le souvenir de ce court passage subsistait toujours en Avignon (3).

Pendant ces quelques semaines, il put nouer des relations au dehors tandis que les chanoines travaillaient de leur côté à lui trouver un poste, pour quand il devrait quitter celui qu'il occupait passagèrement. Ces démarches furent couronnées de succès. Cinq mois sont à peine écoulés qu'il passe engagement, en qualité d'organiste, avec le chapitre de la cathédrale de Clermont en Auvergne et qu'il se trouve rendu déjà en sa nouvelle résidence. Ce traité, orné de la signature originale du maître, se lit encore dans un des registres de la cathédrale, aux Archives départementales du Puy-de-Dôme. En voici la teneur :

Bail de l'orgue de l'Eglise cathédrale de Clermont, pour les années 1702-1703-1704-1705-1706-1707. — « *Furent présens honorables personnes messires Pierre Villevaud et Maurice Rochette, prestres chanoines de l'Eglise cathédrale de cette ville de Clermont : ledit sieur Rochette, docteur ès Sorbonne et Baisle du Chapitre de ladite Eglise : Lesquels, en vertu d'acte capitulaire dudit Chapitre, du sixiesme jour de mai dernier, d'une part : et M. Jean Rameau, maître organiste, originaire de la ville de Dijon, d'autre part.*

(1) Jean Gilles, né à Tarascon en 1669, fit ses études musicales à la maîtrise de l'église métropolitaine d'Aix-en-Provence où il eut Campra comme condisciple. Il y fut quelque temps sous-maître, puis maître de chapelle à Agde. Sa réputation s'étendit promptement en tout le Midi, et l'évêque de Toulouse le fit demander lors d'une vacance de la maîtrise de Saint-Etienne vers 1697. Il mourut en 1705, à Avignon sans doute, et non pas à Toulouse, puisqu'il avait finalement accepté les offres du chapitre de N.-D. des Doms. Il reste de lui en manuscrit à la Bibliothèque Nationale quelques motets et une *Messe des Morts* qui a joui d'une immense réputation jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Ce fut celle-là qu'on exécuta au service funèbre en l'honneur de Rameau chez les pères de l'Oratoire à Paris, le 27 septembre 1764.

(2) *Conclusions capitulaires de N.-D. des Doms* (Archives départementales de Vaucluse, G. 13). — Je tiens ce document de M. Am. Gastoué qui l'a, le premier, signalé.

Le fait de l'admission de Rameau à la Métropole suffit à prouver qu'au moins à cette époque il n'était attaché à aucune compagnie théâtrale. Car les maîtrises en ce temps s'efforcent de n'avoir rien de commun avec les musiciens d'opéra et interdisent sévèrement à leurs artistes de participer en quoi que ce soit à des exécutions profanes.

(3) Lors de la mort de Rameau en 1764, les artistes du concert d'Avignon lui firent un service solennel à la Métropole, et le souvenir de ses services passés ne fut pas étranger à ce pieux hommage rendu au grand artiste.

« Le 20 novembre 1764. — On a célébré aujourd'hui dans cette ville et dans l'église de la Métropole une grande messe de *Requiem* pour le repos de l'âme de Monsr Rameau, célèbre musicien, père de l'armonie, mort à Paris.... Ce qui a excité les musitiens du concert de cette ville à donner aux mânes de Monsr Rameau cette marque de leur affection et ce qui a engagé MM. de la Métropole à y contribuer, c'est que Monsr Rameau a été autrefois maître de musique de la Métropole. » *Journal d'Arnavon* (Musée Calvet d'Avignon, ms. n° 1520, p. 76).

Lesquelles parties de leur gré ont convenu et demeuré d'accord de ce qui ensuit. Sçavoir est que ledit sieur Rameau promet de servir lesdits sieurs de la Cathédrale en qualité d'organiste, pour le temps de six années prochaines et consécutives, qui ont pris leur commencement le premier jour du mois de may dernier de la présente année, et finiront à pareil jour lesdites six années finies et révolues : pendant lequel temps, ledit sieur Rameau promet de jouer et toucher du grand orgue aux offices, festes et solennités ordinaires et extraordinaires qu'on a de coutume; de jouer et toucher dans ladite église comme aussi d'enseigner et instruire savamment un enfant de chœur ou autre personne pendant ledit temps, qui lui sera indiqué par lesdits sieurs du chapitre. Plus, sera tenu d'accorder et tenir bien d'accord tous les jeux d'anches dudit orgue (1).

Le présent bail fait moyennant la somme de vingt livres d'une part et cinq livres d'autre pour enseigner ledit enfant de chœur pour chacun mois desdites six années, qui sera payée en fin de chacun desdits mois audit sieur Rameau par Monsieur le grand trésorier dudit chapitre : et outre ce, ledit sieur Rameau aura double distribution aux petits et grands saluts, fondation de Madame Périer et de Monsieur de Fontenille et n'aura qu'une simple distribution aux messes de Notre-Dame, et encore une portion comme l'un de messieurs les chanoines dudit chapitre aux rolles qui se feront à chacunes festes de Noël et de Saint-Jean-Baptiste.

Car ainsi a été stipullé et accordé par lesdites parties, lesquelles ont promis de tout exécuter, chacun en droit soi, selon la forme et teneur, à peine de tous dépends, dommages et intérêts : et à ce faire, lesdits sieurs stipullans ont obligé les biens temporels dudit chapitre, et ledit sieur Rameau a obligé ses biens...

Fait et passé audit Clermont, étude du notaire avant midy, le vingt-trois juin 1702...

Villevaud, Rochette,
Rameau, organiste. Martin, *notaire royal* (2).

J'ai tenu à citer intégralement ce long texte, parce qu'il établit irréfutablement la présence de Rameau à Clermont, à une époque fort éloignée de celle où l'on parle de son séjour dans cette ville, à savoir, vers le temps de la publication de son *Traité de l'Harmonie* (1722). Toutefois, comme sur le titre de ce dernier ouvrage, il prend encore le titre d' « Organiste de la Cathédrale de Clermont en Auvergne », on se trouve bien forcé d'admettre qu'il y était revenu une deuxième fois. Son second séjour, en un temps beaucoup plus proche de celui où il devint célèbre, a fait oublier le premier : certaines anecdotes qui s'y rapportaient se sont ainsi trouvées reportées par erreur beaucoup plus tard. Tel, par exemple, le récit burlesque de son départ contre le gré du chapitre, se refusant à résilier son engagement : récit que Maret, qui le tenait évidemment de M. de Féligonde, a rapporté tout au long (3). Si l'on place le fait

(1) Un contrat semblable à celui-ci passé en 1688 avec Etienne Taravand, organiste, nous apprend que ces jeux d'anches « concisteut aux pédales, la trompette, le clairon, la voix humaine et le crom-horne »

(2) *Chapitre Cathédral, Supplément, reg. 23, f°* CLX. (Archives départementales du Puy-de-Dôme).

(3) Si la noble ambition de paroître sur un théâtre plus vaste excitoit Rameau à réclamer sa liberté, la supériorité de ses talents rendoit le chapitre insensible à ses prières : sa résistance força Rameau à recourir à un moyen extraordinaire, moyen blâmable mais qui produisit tout l'effet qu il en espéroit.

Le samedi dans l'octave de la Fête-Dieu, au salut du matin, étant monté à l orgue, Rameau mit simplement la main sur le clavier au premier et au second couplet ; ensuite il se retira et ferma les portes avec fracas : on crut que le souffleur manquoit et cela ne fit aucune impression. Mais au salut du soir, il ne fut pas possible de prendre le change et l'on vit qu il avoit résolu de témoigner son mécontentement par celui qu'il alloit témoigner aux autres.

Il tira tous les jeux de l'orgue les plus désagréables et il y joignit toutes les dissonances possibles. En vain

vers 1705, on avouera que cette facétie, d'un goût douteux, pouvait être pardonnée à un jeune homme de vingt-deux ans. A quarante ans, elle eût paru à juste titre beaucoup moins excusable.

Ce premier séjour du compositeur en Auvergne, que tous les historiens ont méconnu, n'est pas un fait négligeable. Il suffit à mettre à néant l'opinion courante, qui veut voir dans Rameau un musicien ayant appris son art au hasard et sur les grands chemins, parmi des musiciens ambulants, sans méthode et sans suite. Son engagement d'Avignon, occasionnel en somme, pourrait ne pas suffire à démontrer le contraire. Mais, pour qu'un chapitre de cathédrale ait cru devoir traiter pour un long terme avec un jeune homme de dix-neuf ans, il fallait que ce jeune homme eût fait des études régulières, attestées sans doute par des témoins honorables, assez fortes et assez suivies pour qu'on eût confiance en sa capacité (1). Et ainsi se trouve confirmé ce que j'avais avancé, par induction, sur l'éducation que Jean-Philippe avait reçue dans sa famille et dans son entourage de Dijon.

Fétis a dépensé le meilleur de son éloquence en la peinture des avantages que Rameau, méditant son *Traité de l'Harmonie*, avait rencontré dans le séjour de Clermont. Ce lyrisme, que l'on peut admettre, doit être réservé pour le second voyage d'Auvergne. En 1702, il est à croire que notre organiste ne visait pas encore si haut, et qu'il avait plus souci de composer d'ingénieuses pièces de clavecin ou des airs agréables, que de disserter sur la nature des accords et sur les propriétés du corps sonore. « Avant de quitter Clermont, dit Maret, il s'était déjà essayé dans le genre lyrique, par trois cantates à voix seule qui eurent le plus grand succès en province. »

Ces cantates, *Médée*, l'*Absence* et l'*Impatience*, étaient restées manuscrites et, sauf la dernière, sont aujourd'hui perdues. Vraisemblablement, elles furent composées sur des paroles que quelque bel esprit clermontois avait fournies au musicien. C'est une preuve indirecte mais certaine que le jeune artiste avait su se faire apprécier dans la ville, et qu'il était bien reçu partout où on se piquait de musique et de beaux-arts.

Il est donc probable qu'il faut rapporter à cette première époque ses petites œuvres de chambre. Il est certain au moins que ce fut à Clermont que Rameau composa les pièces de son premier livre de clavecin de 1706, puisque c'est pour les faire paraître qu'il s'est résolu à obtenir, fût-ce par force, la résiliation de son contrat.

En effet, le fond de l'anecdote, embellie peut-être, est exact. L'engagement à long terme qu'il avait souscrit, l'obligeait à rester au service du chapitre jusqu'au mois de mai 1708. Or, au 17 octobre 1706, il était déjà remplacé. Les registres officiels nous montrent à sa place, à dater de ce jour, un certain Charles Guyard, « organiste de la ville de Paris », qui s'engage aussi pour six ans, jusqu'en 1712 (2).

Il avait dû s'écouler quelque temps entre le départ de Rameau et son rempla-

lui donna-t-on le signal ordinaire pour l'obliger à cesser de toucher ; on se vit forcé de lui envoyer un enfant de chœur. Dès qu'il parut, Rameau quitta le clavier et sortit de l'église. Il avoit mis tant d'art dans le mélange des jeux et dans l'assemblage des dissonances les plus tranchantes que les connoisseurs avouoient que Rameau seul étoit capable de jouer si désagréablement.

Le chapitre lui fit faire des reproches ; mais sa réponse fut qu'il ne joueroit jamais autrement, si on persistoit à lui refuser sa liberté. On sentit qu'on ne le détermineroit pas à abandonner le parti qu'il avoit pris. On se rendit ; le bail fut résolu et les jours suivants il témoigna sa satisfaction et sa reconnoissance en donnant sur l'orgue des pièces admirables. »

(1) Rien n'empêche de croire que le chapitre de Clermont ne se soit renseigné à Dijon même auprès de la famille ou des artistes qui avaient connu Jean-Philippe. C'est fort probable même, car rien ne nous autorise à supposer que le jeune homme ne fût pas resté en communication avec les siens, puisque nous soupçonnons fort que son voyage d'Italie avait été préparé dans son propre entourage.

(2) Archives départementales du Puy-de-Dôme (*Loc. cit.*, f° CLXXVIII).

cement : le chapitre, pris au dépourvu, n'avait pas sous la main un candidat possible. Je placerai donc le départ du compositeur pour Paris en l'été de 1705, puisque Maret nous dit qu'il toucha son orgue pour la dernière fois le jeudi de l'octave de la Fête-Dieu.

Quoi qu'il en soit, l'année suivante il est installé à Paris « Vieille rue du Temple, vis-à-vis les Consignations, chez un perruquier » ; il est organiste de deux couvents, les Pères de la Mercy, rue du Chaume-au-Marais, et les Jésuites de la rue Saint-Jacques ; enfin son *Premier livre de pièces de Clavecin* qui vient de paraître est mis en vente au prix de « une pièce de trente sols neuve », chez lui, chez Roussel le graveur et chez Foucaut, « rue Saint-Honoré, à la Règle d'or ».

Cet ouvrage de début est aujourd'hui extrêmement rare. Il est probable qu'il ne fut jamais tiré qu'à très petit nombre, ce qui explique qu'en dehors de l'exemplaire de la Bibliothèque nationale, aucun autre, à ce que je crois, n'en soit signalé. Tous les biographes anciens de Rameau le citent cependant, de même qu'ils font tous, fort vaguement il est vrai, allusion à ce premier séjour à Paris (1). Comment donc se fait-il que Fétis ait tenu à dénaturer la vérité en le reculant jusqu'en 1717? Il pouvait, je le veux bien, s'appuyer sur une conjecture malheureuse de Maret, qui propose (sans rien affirmer) cette date. Mais le secrétaire de l'Académie de Dijon avait cette excuse de n'avoir certainement jamais vu le *Premier livre de pièces de clavecin* dont Fétis n'ignorait pas l'existence, encore qu'il le passe sous silence et dise expressément que Rameau, en 1717, n'avait encore rien publié. Il connaissait si bien ce recueil, dont le titre nous révèle, avec le domicile du musicien, les fonctions qu'il remplissait en 1706, qu'il s'est servi de ces indications en les reportant à la date arbitrairement choisie par lui. Mais nous aurons tout à l'heure à revenir sur ces étranges transformations de l'histoire (2).

Il faut avouer que si Rameau n'avait pas pris la précaution, avant son départ de Clermont, de s'assurer quelques relations dans la capitale (3), la chance l'avait favorisé singulièrement, puisqu'il y avait immédiatement trouvé un poste où faire valoir ses talents. Ce n'est pas que le fait d'avoir été plusieurs années l'organiste d'une cathédrale ne fût une recommandation excellente et l'indice d'un mérite incontestable. Mais enfin le hasard eût pu faire qu'il ait eu à attendre longtemps l'occasion de se montrer.

A dire la vérité, les deux orgues qu'il avait à desservir étaient d'importance très secondaire. Les Jésuites de la rue Saint-Jacques, autrement dit les pères du collège de Clermont, ne célébraient point dans leur chapelle de cérémonies fort solennelles,

(1) Chabanon est celui qui s'explique le plus clairement là-dessus, sans fournir de date précise toutefois : « Avant de se fixer à Paris, écrit-il, il y avoit fait un premier voyage : c'étoit, pour ainsi dire, le premier coup d'œil d'un grand capitaine qui venoit reconnaître le champ de bataille où bientôt il devoit combattre et triompher. »

(2) M. Arthur Pougin, malgré son respect pour Fétis, n'a pas été jusqu'à le suivre. Son petit essai (*Rameau, essai sur sa vie et ses mœurs*, 1876) a eu ce mérite de rétablir sur ce point les faits véritables. C'est un mérite en effet et un grand que d'oser, paraît-il, discuter les allégations de Fétis, puisque dix ans après la publication du petit livre de M. Pougin, l'auteur d'un article paru dans la *Revue des Deux Mondes* (La critique musicale au siècle dernier : Rameau et les Encyclopédistes, 1er juillet 1886) le reprenait là-dessus et aimait mieux croire à la parole du maître qu'au témoignage des faits. « Il existe en effet, de Rameau, disait M. René de Récy, un recueil de pièces de clavecin portant la date de 1706. Mais comme Rameau y est qualifié d'organiste des Jésuites et des pères de la Merci, fonctions qu'il n'exerça que dix ans plus tard et seulement comme suppléant (c'est en effet l'arrangement inventé par Fétis), *il faut croire à quelque faute du graveur !...* »

(3) Mais je soupçonne fort qu'il l'avait fait. Les religieux de la Merci possédaient justement des rentes gagées sur les biens d'un certain Gilbert Ogier, proviseur du collège d'Autun, biens situés à Artonne en Auvergne. Au temps de Rameau, le détenteur de ces terres est l'abbé du chapitre de Saint-Martin d'Artonne, qui, pour conclure quelques arrangements à ce sujet avec les pères de la Merci, se trouve habiter provisoirement Paris. Ces coïncidences sont à noter, Rameau ayant très facilement pu connaître ce personnage en Auvergne.

ni très suivies du public. L'instrument, approprié à la médiocrité du local, devait être assez modeste, et bien que ces religieux se fussent attachés, avant Rameau, l'illustre Marchand, pour le faire valoir, je ne pense pas qu'on fréquentât beaucoup chez eux en temps ordinaire. Marchand, déjà organiste de Saint-Benoît et du grand couvent des Cordeliers, ne devait pas tenir beaucoup à ce poste. Je pense qu'il l'abandonna lorsqu'il devint, vers 1705, organiste en quartier de la Chapelle royale. Comme Rameau entra en relations avec lui dès son arrivée à Paris et qu'il paraît que Marchand lui fit grand accueil (tout d'abord au moins), il est très possible qu'il ait désigné le jeune homme aux supérieurs, pour tenir sa place à son départ. D'ailleurs, cette fonction ne devait pas être très absorbante, ni vraisemblablement non plus très largement rémunérée.

Pour les Pères de la Merci, établis rue du Chaume au Marais, il en allait à peu près de même. Nous sommes un peu mieux renseignés pour ce qui concerne le service de leur église. S'ils ne payaient pas très généreusement leur organiste (il ne touchait en effet que 120 livres par an) (1) en revanche ils lui demandaient beaucoup plus d'assiduité. Une « Table des jours auxquels on touche l'orgue à la Mercy » nous apprend qu'il s'y faisait entendre tous les dimanches et fêtes de l'année à la grand'messe, hors le temps de l'Avent et du Carême et le premier dimanche de chaque mois à la Messe, aux Vêpres et au Salut; plus encore trente-cinq fois dans l'année environ, à diverses solennités (2). En tout, quatre-vingt et quelques jours de service. C'était beaucoup. Mais si le profit matériel était mince, l'artiste pouvait du moins faire apprécier fréquemment son talent d'exécution. Et cela dans un quartier fort aristocratique alors, où les gens de bon goût, amateurs éclairés de musique, ne devaient pas être rares.

(*A suivre.*) HENRI QUITTARD.

« **Le Printemps** » **de Claude Lejeune** (14e livraison des *Maîtres musiciens de la Renaissance française* publiés par M. HENRY EXPERT. Paris, chez Alphonse Leduc).

Depuis la fondation de cette Revue, nous n'avons guère publié de numéro sans donner le texte de quelque composition inédite ou rare de musique française au XVIe siècle : c'est assez dire l'intérêt que nous inspire le magnifique travail de rééditions poursuivi par M. Henry Expert, avec une persévérance et une foi auxquelles la plupart de nos critiques musicaux — pour des raisons qu'on devine, hélas! — ne rendent pas un hommage très mérité. Une telle publication n'est pas seulement de nature à réjouir l'œil et l'oreille de tous les musiciens sérieux : elle comble une lacune des plus fâcheuses dans les notions courantes en France, sur l'histoire musicale et sur le XVIe siècle. Le premier numéro de la *Revue latine* fondée par M. Émile Faguet publiait récemment un article intitulé : *Avons-nous une musique française?* Et l'article concluait négativement : « non, disait-on, nous n'avons pas de musique française ». Que l'auteur responsable de ce paradoxe énorme veuille bien regarder au delà du XIXe siècle;

(1) Archives nationales, S 4290. — Il en était encore ainsi en 1755. Le facteur touchait 20 livres par an pour l'entretien, ce qui fait voir que l'instrument était peu considérable.
(2) (*Ibid.*). — Cette table est toutefois un peu postérieure au temps de Rameau : elle se rapporte à l'année 1741.

qu'il veuille bien examiner les 14 volumes de M. Expert, même en laissant de côté les musiciens non Français authentiques) et feuilleter aussi la collection de la *Revue d'histoire et de critique musicales;* il s'apercevra que demander « si nous avons une musique française » — j'entends une musique nationale, originale et expressive, savante et inspirée, ayant exercé une influence profonde chez les peuples voisins — est aussi raisonnable que demander si nous avons une littérature française. Mais ne perdons pas notre temps à indiquer de belles images à ceux qui ont des écailles sur les yeux, et qui persistent à les garder.

Le volume que nous donne M. Expert (133 pages de musique) contient, sous le titre général *Le Printemps* (3e fasc.), 13 compositions, de deux jusqu'à huit parties, de Claude Lejeune, natif de Valencienne, compositeur de la musique de la chambre du Roy. Dédié au roy d'Angleterre, l'ouvrage a été publié en 1603, avec privilège, par la veuve R. Ballard et se trouve actuellement — bien que M. E. omettte de nous le dire — à la bibliothèque Sainte-Geneviève. La perle du recueil est le poème vocal en six parties, pour 5 voix : dessus, cinquiesme, haute-contre, taille, basse-contre, et qui commence par ces vers :

Du trist' hyver la rigoureuze glace
Se fond aux rais du soleil gracieus.

Par la grâce de l'expression et la science du contrepoint, une telle pièce est, en musique, ce que sont en poésie, pour la facture du vers, l'abondance des idées et la « doctrine », les meilleures œuvres de Ronsard. Mais l'originalité du livre doit être cherchée ailleurs; elle se trouve dans les compositions où la musique s'astreint à respecter le rythme des « vers mesurés », si chers à N. Rapin. M. Expert a montré une grande estime pour cette conception du rythme ; il me permettra une observation qui ne diminue en rien ni la valeur du monument national qu'il continue si courageusement à édifier, ni, d'une façon générale, le mérite très artistique de ces charmants musiciens de la Renaissance.

L'idée d'écrire des vers français mesurés à l'antique par longues et brèves, dactyles et spondées, fut franchement mauvaise; c'est une fantaisie de pédant, à mettre au même rang que certaines imaginations de Meigret, de Pelletier et de P. de la Ramée, en matière d'orthographe. Il suffit de lire les vers de Rapin placés en tête du volume pour voir que cette méthode, contraire au génie de la langue française, n'était même pas fidèle à son principe, puisqu'elle produit des vers faux et monstrueux comme celui-ci :

Nul ne *sca*vait marquer, *comme* lui, la cadence de leur chant

Croire que la musique pouvait justifier ce système, me paraît une chimère. Le compositeur n'arrivait — en apparence — à reproduire le dessin du vers, qu'en donnant à toutes les parties de sa musique le même rythme, ce qui est contraire à l'esprit du contre point; voulait-il remplacer certaines valeurs par leur résolution? il tombait dans l'arbitraire, en remplaçant une blanche (longue), tantôt par 2 noires, tantôt par 4 croches; en outre, lorsqu'il employait les doubles croches (voir p. 14, 17, 26, 27, 39, 44, etc.), il violait le principe du genre, puisque les anciens ne subdivisaient jamais la brève, considérée comme temps premier. L'échelle des valeurs était constamment bouleversée. Aussi pensons-nous qu'il faut lire et goûter les textes publiés par M. Expert sans s'inquiéter des « vers mesurés » et plutôt en les regrettant.

J. C.

Lectures musicales. — Notes sur François Couperin.

« Scarlatti, Händel et Bach sont au nombre de ses élèves » (Brahms, préface de l'édition des œuvres de clavecin). — Tel est le singulier éloge qu'a mérité notre grand compositeur François Couperin (1668-1733), surnommé le *Grand*. Nous n'avons pourtant pas, en France, une édition de ses œuvres. Quelques jolies pièces, telles que le *Bavolet flottant*, le *Carillon de Cythère*, les *Papillons*, les *Petits moulins à vent*, le *Réveille-matin*, ont été « recueillies » par M. L. Diémer dans ses « Clavecinistes français », puis publiées à part, à l'usage des amateurs-pianistes, mais l'édition sérieuse, critique et complète, ayant le carcactère d'un monument élevé à une gloire nationale, on l'attend encore. Brahms et Chrysander, — l'un né à Hambourg, l'autre à Lübtheen (Mecklembourg), — ont publié en 1888, *à Londres*, une édition très sérieuse (avec des lacunes) des pièces de clavecin; mais ce travail, qui n'a pas été continué, est loin de donner une idée exacte de la production de François Couperin. Couperin, organiste de la chapelle du Roy, publia les quatre volumes de ses pièces pour Clavecin (in-f°, gravure sur cuivre par du Plessy), en 1713, 1717, 1722, 1730. C'est la partie de ses œuvres la plus connue. Ce qu'on aimerait à voir tiré des bibliothèques et remis au jour, ce sont ses *Sonates et suites de symphonie en trio* (4 livres, 1726), les *Nouveaux concerts*, l'*Apothéose de Corelli*, l'*Apothéose de l'incomparable Lulli*, les *Trios en 4 livres* (pour 1er et 2e dessus de violon, basse d'archet, avec basse chiffrée), les *Leçons de Ténèbres*, les *Pièces de Viole* et la musique d'orgue (?).

C'est en 1717 que Fr. Couperin publia l'ouvrage suivant, le premier du genre : « *L'Art de toucher le clavecin*, par M. Couperin, organiste du Roi, etc..., dédié à Sa Majesté ; à Paris, chés M. Couperin, organiste de Saint-Gervais, proche l'église; chés le sieur Boivin, ruë Saint-Honoré, à la Règle-d'Or, proche la rue des Bourdonnais; et depuis peu chés le sieur Le Clerc marchand ruë du Roule, à la Croix-d'Or. Avec privilège de Sa Majesté ». Voici, presque en entier, la préface de cet opuscule. L'originalité et la saveur de ce morceau tiennent à l'absence de langage technique et aux naïfs efforts de l'auteur pour y suppléer. Il s'y trouve un détail qui a bien le cachet du XVIIIe siècle; je laisserai au lecteur le plaisir de le trouver :

... « L'âge propre a commencer les enfans, est de six a sept ans : non pas que cela doive exclure les personnes plus avancées : mais naturèlement, pour mouler et former des mains à l'exercice du clavecin, le plûtôt est le mieux, et comme la bonne grâce y est nécessaire, il faut commencer par la position du corps.

« Pour être assis d'une bonne hauteur il faut que le dessous des coudes, des poignets et des doigts soit de niveau; ainsy on doit prendre une chaise qui s'accorde à cette règle.

« On doit mettre quelque chose de plus ou de moins hault sous les pieds des jeunes personnes, à mesure qu'elles croissent, afin que leurs pieds n'étant point en l'air, puissent soutenir le corps dans un juste équilibre.

« La distance à la quelle une personne formée doit être du clavier est à peu près de neuf pouces, à prendre de la ceinture; et moindre à proportion pour les jeunes personnes.

« Le miliéu du corps et celui du clavier doivent se raporter.

« On doit tourner un tant soit peu le corps sur la droite étant au clavecin : ne point

avoir les genoux trop serrés et tenir ses pieds vis-à-vis l'un de l'autre, mais surtout le pied droit bien en dehors.

« A l'égard des grimaces du visage on peut s'en coriger soy-même en mettant un miroir sur le pupitre de l'épinette, ou du clavecin.

« Sy une personne a un poignet trop hault en jouant, le seul remède que j'aye trouvé, est de faire tenir une petite baguette pliante par quelqu'un ; la qu'elle sera passée par-dessus le poignet déffectueux ; et en même tems par-dessous l'autre poignet. Sy le déffaut est opposé, on fera le contraire ; il ne faut pas, avec cette baguette, contraindre absolument celuy ou celle qui joue : petit à petit ce déffaut se corrige ; et cette invention m'a servi très utilement.

« Il est mieux et plus séant de ne point marquer la mesure de la teste, du corps, ny des pieds, il faut avoir un air aisé à son clavecin : sans fixer trop la vue sur quelque objet, ny l'avoir trop vague : enfin regarder la compagnie, s'il s'en trouve, comme sy on n'étoit point occupé d'ailleurs ; cet avis n'est que pour ceux qui jouent sans le secours de leurs livres.

« On ne doit se servir d'abord que d'une épinette, ou d'un seul clavier de clavecin pour la première jeunesse ; et que l'une ou l'autre soient emplumés très fortement ; cet article est d'une conséquence infinie, la belle exécution dépendant beaucoup plus de la souplesse, et de la grande liberté des doigts, que de la force ; en sorte que dés les commencemens sy on laisse jouer un enfant sur deux claviers, il faut de toute nécessité qu'il outre ses petites mains pour faire parler les touches et de là viennent les mains mal placées et la dureté du jeu.

« La douceur du toucher dépend encore de tenir ses doits le plus près des touches qû'il est possible ; il est sensé de croire qu'une main qui tombe de hault donne un coup plus sec, que sy elle touchoit de près, car la plume tire un son plus dur de la corde.

« Il est mieux, pendant les premières leçons qu'on donne aux enfans, de ne leur point recommander d'étudier en l'absence de la personne qui leur enseigne : les petites personnes sont trop dissipées pour s'assujettir à tenir leurs mains dans la situation qu'on leur a prescrite ; pour moy, dans les commencemens des enfans j'emporte par précaution la clef de l'instrument sur lequel je leur montre afin qu'en mon absence ils ne puissent pas déranger en un instant ce que j'ay bien soigneusement posé en trois quarts d'heures.

« Séparément des agrémens usités, comme les tremblemens, pincés, ports-de-voix, j'ai toujours fait faire à mes éléves de petites évolutions des doigts, soit de passages ou de batteries diversifiées à commencer par les plus simples, et sur les tons les plus naturels et insensiblement je les ay menés jusqu'aux plus légers, et aux plus transposés : Ces petits exercices qu'on ne saurait trop multiplier, sont autant de materiaux tout prêts à mettre en place, et qui peuvent servir dans beaucoup d'occasions. J'en donneray quelques modèles à la suite des agrémens cy-après, sur lesquels on pourra imaginer d'autres.

« Les personnes qui commencent tard, ou qui ont été mal montrées feront attention que comme les nerfs peuvent être endurcis, ou peuvent avoir pris de mauvais plis, elles doivent se dénouer, ou se faire dénouer les doigts par quelqu'un, avant que de se mettre au clavecin ; c'est-à-dire se tirer, ou se faire tirer les doigts de tous les sens, cela met d'ailleurs les esprits en mouvement, et l'on se trouve plus de liberté.

« La façon de doigter sert beaucoup pour bien jouer ; comme il faudroit un volume entier de remarques, et de passages variés pour démontrer ce que je pense, et ce que je fais pratiquer à mes éléves, je n'en donneroy icy qu'une notion générale ; il est sûr

qu'un certain chant, qu'un certain passage étant fait d'une certaine façon, produit à l'oreille, de la personne de goût, un effet différent. »

La première édition des *pièces de clavecin* se trouve dans toutes nos grandes bibliothèques. Elle comprend 297 pages de musique in-folio, de 12 portées à la page. La Bibliothèque Nationale en possède un manuscrit (*Vm7* 1869) en deux volumes in-folio dont le second contient des préludes inédits. A citer aussi, un manuscrit de la Bibliothèque de l'Arsenal (*ms.* 2547), qui renferme un assez grand nombre de pièces des compositeurs suivants : *Couperin*, Danguy, Desjardins, Colin, Jacquet, de Lacoste, Monteclair, Dandrieux, Clairambault, abbé Fessart, etc...

(*A suivre.*)

Documents inédits sur la maison natale de la famille de Jean van Ockeghem.

Dans le premier numéro de cette Revue (janvier 1901), nous avons publié une étude de M. A Thomas, professeur de l'Université de Paris, d'où il résultait que notre roi Charles VII avai recruté Ockeghem, le grand musicien flamand du xve siècle, parmi les chapelains du duc de Bourbon (d'après les comptes de l'argentier de ce dernier, Gilles le Tailleur). Dans le numéro de février 1901, nous insérions une lettre de M. Michl Brenet, qui, rectifiant sur un point de détail son opinion antérieure, souscrivait de bonne grâce aux conclusions de M. A. Thomas.

Le *Cercle archéologique de la ville et de l'ancien Pays de Termonde* a bien voulu donner place dans ses *Annales* et ensuite faire tirer à part les documents que nous avions publiés.

Comme suite à ces indications, nous avons été heureux de recevoir la note suivante :

Notre concitoyen, le chevalier Léon de Burbure de Wezembeek, a publié, en 1853, le résultat de ses recherches, afin de prouver que Jean van Ockeghem, le célèbre musicien du xve siècle « Maistre de la chapelle de chant du roy » de France Charles VII, est originaire de Termonde.

M. Fétis, dans la *Biographie universelle des Musiciens*, se rallie à l'opinion de Léon de Burbure, et, récemment, feu M. le comte de Marsy, Directeur de la Société française d'Archéologie, à Compiègne, publia une consciencieuse étude dans laquelle il admet que le lieu de naissance de van Ockeghem doit être placé à Termonde. Voici un document qui confirme cette opinion.

Il y a quelque temps, nous avons compulsé un *Rentbouck* (Registre des rentes) du Béguinage, daté de 1416. Intéressant à plus d'un titre, ce registre contient, en tête de la première page, la note suivante, que nous traduisons : « D'abord Jean van Hockeghem sur sa maison et propriété, *sise à la porte du Béguinage, du côté de la porte de Bruxelles*, à la veille de Noël. — Occupée par Jean Happaert. — Occupée par Ghisel Nachtegale. — Occupée par le Béguinage. »

Ce Jean van Hockeghem pourrait être le personnage mentionné, en 1395, dans les comptes de Termonde (découverts par de Burbure), dont la fille, Catherine, possédait, à charge de cette ville, une rente viagère de 10 escalins de gros. Si cette hypothèse ne doit pas être admise, selon toute probabilité, la mention devrait s'appliquer au grand-père de l'artiste, portant le même prénom, peut-être son parrain.

Le *Rentbouck*, registre authentique et contemporain du grand musicien, non seulement complète les documents généalogiques relatifs aux van Ockeghem, mais fournit

un renseignement plus précieux, l'indication de la demeure paternelle de notre compositeur. En effet, le porche du Béguinage se trouvait jadis, comme aujourd'hui, dans la rue de Bruxelles. Il s'ensuit que la maison à gauche de l'entrée, du *côté de la porte de Bruxelles*, était occupée par la famille de van Ockeghem.

Termonde ne peut négliger plus longtemps le souvenir du fameux maître de chapelle des rois de France. Dans l'attente d'un monument digne de ses mérites, il faudrait du moins signaler aux passants, par une inscription taillée dans le marbre, l'habitation paternelle de l'artiste, que Fétis appelle à bon droit « la lumière de l'art musical ».

P.-F. DE MAESSCHALCK.

Catalogue de la collection ethnographique musicale, à Florence, section instrumentale (Firenze, typogr. Salvadore Landi).

Ce catalogue, dressé par les soins de M. A. Kraus fils, comprend 1076 numéros : Asie (Japon, Corée, Chine, Annam, Siam, Inde, Perse, Arabie et Asie Mineure : 117 numéros), Australie et Polynésie (21 numéros), Afrique (42 numéros), Amérique (26) et Europe. La collection, qui rappelle le musée de psychologie générale fondé par Mantegazza, présente le plus haut intérêt scientifique. Chez tous les peuples, la musique est une partie essentielle des grandes cérémonies de la vie publique. Parmi ces instruments, nous en remarquons quelques-uns qui avaient un rôle exclusivement religieux et ne servaient qu'aux initiations : le *kagura-sudzu* (sorte de « tintinnabulum sacrum » des Japonais), la *tromba sacra* du Thibet, le *tablat-el-mutcer* (cymbales) des derviches d'Arabie, etc., etc. Un des adhérents de cette Revue, M. Hamy, l'éminent professeur d'Anthropologie, membre de l'Institut, nous disait récemment : « on pourrait poser l'axiome suivant : dis-moi de quel instrument tu joues, et je te dirais qui tu es ». En effet, l'examen des instruments employés par tel peuple permet de dire à quelle race il appartient, — ou quelles immigrations ont traversé son pays. Enfin, puisqu'on recueille aujourd'hui, à l'aide du phonographe, les airs exotiques, on ne serait pas fâché de pouvoir les entendre, à l'occasion, sur les instruments authentiques.

Nous avons aussi, au musée du Conservatoire de Paris, une collection d'instruments (européens). Puisse-t-on en dresser bientôt le catalogue !

Les principaux systèmes d'esthétique musicale. IV. Les idées de M. Th. Ribot.

M. Th. Ribot veut montrer que la musique, précisément parce que c'est l'art qui nous émeut le plus, dépend de la façon la plus étroite des conditions physiologiques. Il laisse de côté toutes les dissertations sur « la révélation de l'infini » qu'elle passe pour nous donner, et s'en tient au seul aspect physique de son action (1).

(1) Ce point de vue a été celui d'un grand nombre de savants. Sans vouloir faire une bibliographie complète de la question et pour m'en tenir au XIXe siècle, j'indiquerai comme sources principales à consulter

« Tout d'abord, dit-il, la musique agit sur beaucoup d'animaux ». — Je crois que, sans faire de subtilités ou de mauvaises plaisanteries, on peut émettre un doute sérieux sur la valeur, ou, tout au moins, sur la portée de cette observation. Examinons quelques faits.

Un des exemples les plus typiques d'animaux sensibles à la musique, est celui de l'araignée descendant sur le piano de Grétry, toutes les fois que celui-ci jouait. — Ce fait ne peut sans doute être nié. Mais est-on bien sûr que l'araignée était attirée par de la musique, et non pas seulement par un *bruit* entendu et lié, par l'habitude, à de vagues associations? On me permettra de dire que la psychologie de l'araignée nous est mal connue. C'est l'objection très sérieuse qui a été faite par Wallaschek dans son livre sur la musique primitive à la fameuse théorie de Darwin, d'après laquelle les femelles des oiseaux choisissent le mâle selon la supériorité de son chant : vous, Darwin, vous trouvez que tel oiseau chante mieux que tel autre, et vous supposez que la femelle apprécie la différence. Mais rien ne vous autorise à prêter aux animaux vos propres sentiments!...

On connaît l'expérience faite sur deux éléphants du Jardin des Plantes, — Hanz et Marguerite — le 10 prairial an VI. Citons le procès-verbal de ce concert mémorable, d'après la « Décade philosophique », an VI (1) :

« 1° On joue aux deux éléphants (avec un petit orchestre placé hors de leur vue), un air de danse en *si* mineur d'*Iphigénie en Tauride* (Gluck)... Ils mordent les barreaux, se frottent, poussent quelques cris, sifflent par intervalles; le cornac les dit : « pas fâchés »;

« 2° Le basson seul joue : « O ma tendre musette! ». Ils agitent tout doucement leur trompe, marchent lentement, avec mesure : Hanz est calme, froid, circonspect, Marguerite est agitée;

« 3° Tout l'orchestre joue le « Ça ira » en *ré*. Ils activent leur marche avec le rythme;

« 4° Avec l'*adagio* de Dardanus, ils se calment;

« 5° Avec le « Ça ira » en *fa*, ils restent indifférents.

« 6° On reprend le « Ça ira » en *ré* et les deux éléphants reprennent leurs ébats. — Enfin, à la quatrième reprise du même morceau, ils restent indifférents. »

D'abord, pourquoi conclure, des phénomènes observés sur deux sujets, aux caractères non seulement de toute l'espèce, mais des animaux en général? Chez les éléphants, comme chez les hommes, il peut y avoir des sujets d'élite. — Sur quoi s'appuie-t-on pour interpréter dans tel ou tel sens les signes d'émotion reconnus chez Hanz et Marguerite? Est-ce uniquement sur le témoignage de leur cornac? Il dit qu'ils

en dehors de Helmholtz : Roger, *Effets de la musique sur le corps humain* (Montpellier, 1803). — Lipps, *Psychologische Studien* (Heidelberg, 1885). — Stumpf, *Consonances et dissonances* (Leipzig, 1898). — Wundt *Psychologie physiologique* (t. II). — Dr Ferraud, *Bulletin de l'Académie de médecine de Paris*, 1895, p. 226-270. — Firmin Laroque, *Psycho-physiologie musicale*, dans la *Revue scientifique* du 12 janvier 1901). Jacques Bonnet, *Histoire de la musique*, ch. XIII. — Lamarche, *Essai sur la musique*, 1815, — Couty et Charpentier, *Archives de physiologie normale et pathologique*, 1877, p. 525-583. — Dogiel, *Ueber den Einfluss der Musik auf Blatkreislauf* (Archives d'anat. et de physiol., 1880, p. 416-428). — Soula, *Essai sur l'influence de la musique et son histoire en médecine*, thèse, Paris, 1883. — N. Vaschide, chef des travaux de laboratoire de psychologie expérimentale de l'École des Hautes-Études de Paris, et J. Lahy : *les coefficients respiratoires et circulatoires de la musique* (dans la *Rivista musicale italiana* de Turin, année IX, fasc. 1er, 1902).

(1) V. *Rivista musicale italiana* de Turin, an. IX, fasc. 1, p. 156 et suiv.

ne sont « pas fâchés » quand ils « mordent leurs barreaux ». L'évidence de cette vérité ne m'apparaît pas. De même, que signifie au juste le mouvement de la trompe? Il faudrait être éléphant pour le savoir. — « Avec l'adagio de Dardanus, ils se calment. » — Fort bien, mais je voudrais savoir si on n'obtiendrait pas le même effet en supprimant les intervalles mélodiques de l'adagio et en se bornant à marquer le rythme. En ce cas, l'expérience aurait-elle un caractère musical? Si le même morceau joué en *ré*, puis en *fa*, les trouble d'abord et ensuite les laisse indifférents, est-on sûr qu'il n'y a pas là une simple coïncidence?

Quoi qu'il en soit, je veux bien admettre, comme conséquence des faits observés, que « les organismes vivants, tout au moins ceux qui possèdent un système nerveux spécialisé, réagissent à l'action des sons ». Mais je ne vois pas comment on serait en droit de tirer de là une théorie musicale anti-intellectualiste. Parce qu'un chien aboie en regardant la lune, dira-t-on d'abord que les chiens sont sensibles à la poésie de la nuit et que la lune fait sur les hommes la même impression que sur les chiens?

« L'homme civilisé, dit M. Ribot, est sensible à la musique (sauf des exceptions) à des degrés divers, depuis le populaire qui préfère comme le sauvage les airs bien rythmés, jusqu'au plus raffiné mélomane; mais, pour tous, *le premier effet est physique* ». D'accord; l'homme ne peut pas prendre connaissance d'une chose objective quelconque, autrement que par ses sens qui sont d'abord affectés d'une certaine manière. Mais, s'il y a un degré très inférieur de culture où l'esprit subit ses sensations, il y a un moment où l'esprit s'affranchit du déterminisme physiologique, et fait ses affaires lui-même, directement, en se servant de son oreille comme on se sert d'une paire de lunettes pour lire ou pour écrire. La musique est pour lui un texte qu'il déchiffre sans avoir besoin de recourir à une traduction (par l'organisme). Il est tellement maître des nerfs, qu'il arrive à aimer — pour des raisons dont le sens esthétique est seul juge — des dissonances déchirantes; et la musique « gaie » de certaines opérettes lui paraît triste à pleurer.

Je terminerai ces brèves remarques par les propositions suivantes :

1° Les physiologistes, avec la prétention de rester dans le domaine des faits, parlent souvent un langage métaphysique très obscur; tel Helmholtz dans cette phrase : « les mouvements des ondes sonores suivent les flots des pensées de l'âme de l'artiste ». Je ne sais pas ce que c'est, ai-je le droit de répondre, que *les flots des pensées*.

2° Leur doctrine n'est nullement gênante pour ceux qui ont une tendance tenace à défendre la liberté de l'esprit artistique; en effet, ils n'étudient que des phénomènes *sonores* et ne s'élèvent jamais à l'analyse de phénomènes *musicaux*. Quelques-uns même ne s'occupent que du *bruit* (expériences de Couty et Charpentier sur le chien qui entend une pelle tomber sur le parquet). Quand on les a lus, le problème reste entier.

(*A suivre.*) JULES COMBARIEU.
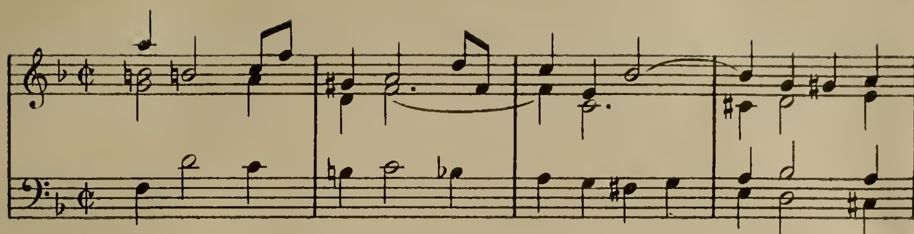
MUSIQUE CONTEMPORAINE

Symphonie moderne, par M. Eugène d'Harcourt.

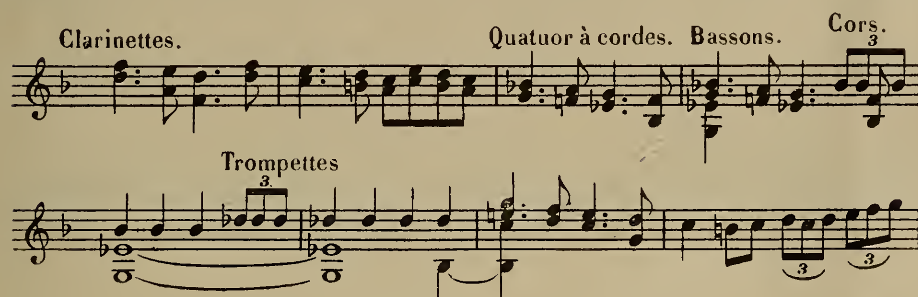
Une symphonie écrite aujourd'hui par un compositeur français, est chose infiniment intéressante autant que hardie. On nous reproche si souvent, chez nos voisins, de ne savoir faire que de la musique de salon ! Aussi ai-je lu avec la plus vive curiosité l'œuvre de M. Eugène d'Harcourt, — musicien très personnel, — exécutée le 20 février, avec grand succès, au quatorzième concert classique donné par le Cercle des étrangers de Monte-Carlo. Autant que j'en puisse juger par le seul examen de la partition manuscrite pour orchestre, c'est une symphonie de haute valeur où l'on trouve les deux qualités maîtresses du genre : des idées indépendantes, capables de charmer le sens musical pur; une science solide du contrepoint et du développement. L'instrumentation mérite-t-elle les mêmes éloges ? Je ne saurais l'affirmer, n'ayant pas assisté à l'exécution. Le plan général est établi d'après le rythme suivant : 1° Adagio, — Allegro alla breve ; 2° Lento ; 3° Presto ; 4° Andante maestoso — allegro con brio.

Le début est d'un caractère dramatique. Tout l'orchestre attaque d'abord en fortissimo, solennellement, et tient pendant une mesure un *fa* (nécessaire sans doute pour empêcher que le *fa* naturel et le *sol* bémol qui viennent immédiatement après soient confondus avec un *mi* dièze et un *fa* dièze, ce qui donnerait à l'oreille l'impression du ton de *ré* naturel majeur); puis les altos, les violoncelles et les contrebasses, soutenus, dès la troisième mesure, par une double partie de basson, posent le thème suivant (*feroce*) qui reparaîtra souvent au cours de la symphonie :

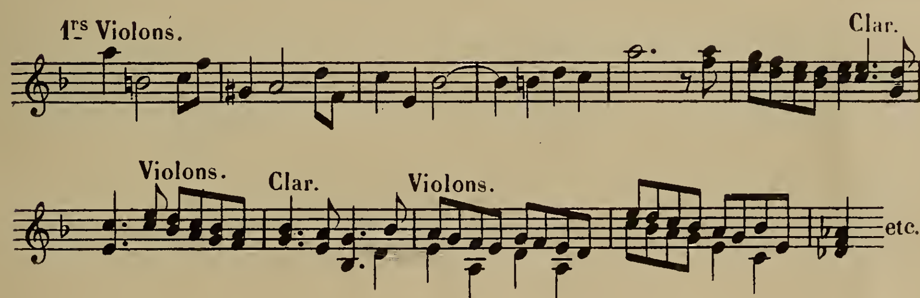
Le début de ce thème est repris par les premiers violons, sur des tenues de cors, et produit de brèves imitations, d'allure un peu haletante, donnant à cet exorde le caractère d'une intrigue sentimentale qui commence. Le quatuor, alternant avec les cors, reprend, répète dans une progression chromatique les notes initiales du motif; après un *crescendo poco a poco* où prend part tout l'orchestre et qui se termine par des arpèges d'accords de septième, on arrive au premier thème de l'*Allegro* :



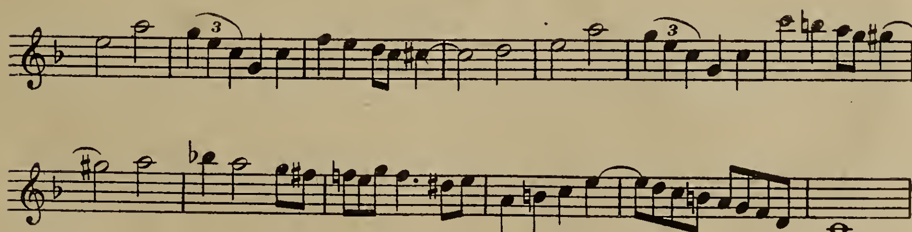
Ce thème est brusquement interrompu par un changement de rythme et de tonalité :



Sur ces triolets de rentrée (joués par la petite flûte et les premiers violons) le thème est repris et se développe largement pour moduler en *la* bémol majeur :



Après un divertissement de 26 mesures, on arrive à la seconde idée principale (exposée d'abord par les clarinettes en *si* bémol, avec un très sobre accompagnement du quatuor en pizz.) :
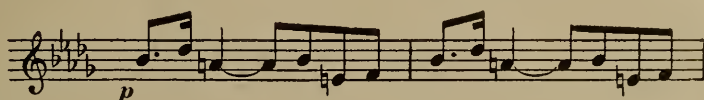


Les violons reprennent aussitôt ce thème, qui nous conduit à la fin de la première partie de l'allegro. — En tête de la seconde partie se trouve un divertissement dont voici le début, d'une écriture vraiment classique :

Violons.
Violoncelles et Bassons.
Alto.
1rs Vns
2ds Vns
Alto.
Trompettes.
C-Basses.
etc.
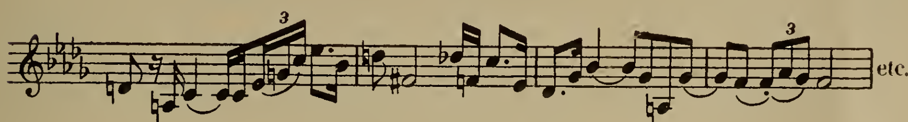
Puis, les deux idées exposées dans la première partie sont reprises, imitées en contrepoint, développées dans une suite de tonalités diverses. — Une expression tour à tour tragique et caressante, de la force et de l'élégance, deux motifs pleins de charme, — en un mot, de vraies idées symphoniques et l'art de les développer dans un style de haute allure, telles sont les qualités qui me frappent dans cet allegro. « Si j'ai appelé cette symphonie *moderne*, dit l'auteur dans une phrase insérée au programme du concert, c'est que j'ai essayé d'y unir la « ligne » des anciens maîtres avec les données musicales actuelles, tout en conservant leur sobriété d'orchestration ». Évidemment, la « ligne » que nous trouvons ici n'est pas celle de Haydn, de Mozart et de Beethoven. La *ligne* vraiment classique, elle est dans le début de la symphonie *héroïque*; sous la main de M. Eugène d'Harcourt, elle se brise, s'infléchit en de hardis méandres et obéit aux frémissements un peu inquiets de la passion moderne. Schumann, Berlioz, Brahms, Wagner — après Beethoven — sont passés comme un vent de tempête sur le

beau lac tranquille qui ne réfléchissait que l'azur du ciel ; on s'en aperçoit bien, quand on lit les œuvres contemporaines ; mais on ne s'étonne pas que M. d'Harcourt, tout en étant pénétré de modernisme, rende hommage aux disciplines classiques dont il est imbu, et au style des maîtres qui lui ont appris à faire autrement qu'eux.

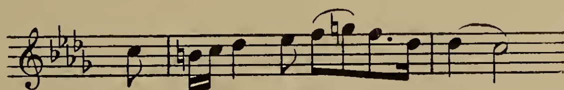
Lento. — Le quatuor en sourdines ; tout l'orchestre comme baigné d'ombre et abimé dans une rêverie tendre. Très expressifs, les premiers violons commencent :
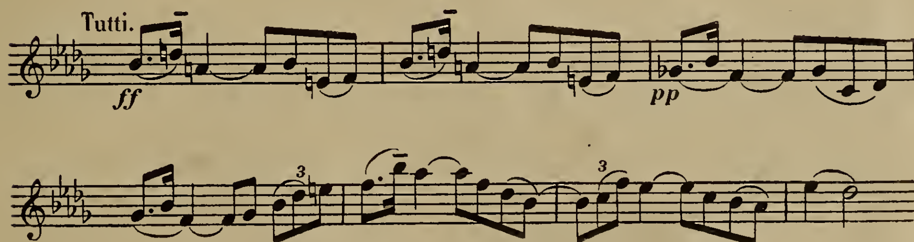


Ces deux mesures sont répétées par les premiers et deuxièmes cors (bouchés) en *fa* dièze mineur, et les violons continuent l'exquise mélodie :



Le second thème en *fa* mineur du lento :



est exposé *p.* sans sourdines par les 1ers violons puis repris *f.* par tout l'orchestre. Il va effleurer la tonalité d'*ut* dièze mineur pour tomber en *p* sur la pédale de dominante du ton de *la* bémol majeur d'où un violon alto et violoncelle soli l'amènent par une quasi progression mélodique à une conclusion *f* du tutti d'orchestre en *fa* mineur. Un hautbois et 2 clarinettes ramènent le 1er thème du *lento*. Bientôt, un trait de l'alto solo en *ré* majeur provoque son épanouissement en *si* bémol majeur, auquel répond la tonalité de *sol* bémol majeur (comme primitivement la tonalité de *fa* dièze mineur répondait à celle de *si* bémol mineur) pour conclure en *ré* bémol majeur :

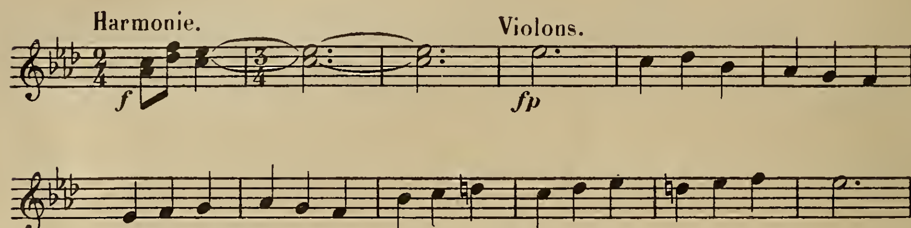


A ce moment entrent les trombones qui, avec les contrebasses, font entendre en *fa* dièze mineur et en *ff* le premier thème sous le second thème exprimé par le reste du quatuor. L'effet est grandiose.

Le morceau se termine *pp* en *si* bémol mineur par le même contrepoint renversé. L'alto solo nous donne le deuxième thème sous la flûte exprimant le premier.
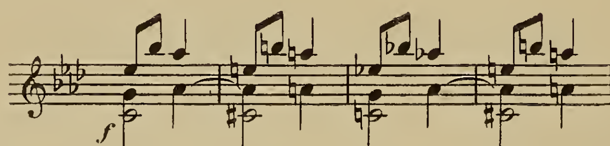
— Le *Presto* nous ramène au plein soleil de la franche et saine gaieté. L'auteur ajoute cette indication : *ritmo di quatro battute*, ce qui veut dire que, dans ce morceau, le rythme doit s'établir par 4 mesures, la 1[re] et 3[e] étant fortes, les 2[e] et 4[e] étant faibles.

Le 1[er] thème est double ; 3 mesures d'harmonie et 9 mesures de quatuor commencent sur une mesure faible :



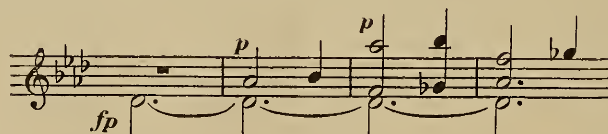
Remarquez que la 1[re] mesure est presque exactement le début du lento par mouvement rétrograde.

Le thème se développe sur ces deux éléments pour arriver à un épisode canonique intermédiaire. Puis, reprise du thème se terminant par cette conclusion caractéristique :



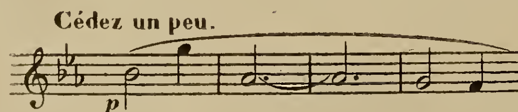
reprise à la quarte par l'harmonie pour aboutir à la cadence en *la* bémol.

Le *trio* promène l'idée canonique :



dans les tonalités de *ré* bémol majeur, *mi* majeur, *ut* dièze mineur, pour conclure en *ut* mineur après avoir effleuré *la* bémol majeur.

Nous trouvons ici un épisode en *mi* bémol tout de grâce un peu cajoleuse :

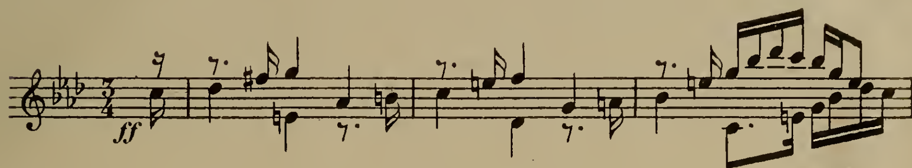


qui doit contraster avec la franche gaieté du début.
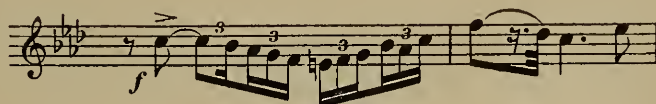
Suivant l'usage classique, le retour au D. C. se fait normalement.

Le presto se termine par une courte digression rappelant le début du thème en *mi* majeur.

Le quatrième et dernier morceau de la symphonie contient une introduction en *fa* mineur (andante maestoso). Cette introduction est bâtie sur l'idée mère de la symphonie exposée à l'unisson dès le début. Mais ici elle se présente d'abord sous forme d'imitations :
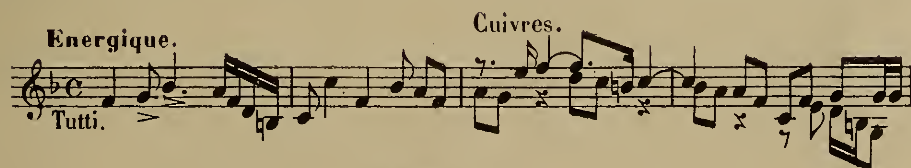


dont le complément syncopé fournit le thème suivant :
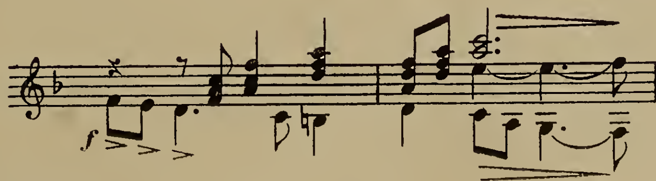


Ces deux éléments développés et superposés nous amèment à une grande pédale de dominante qui s'enchaine avec l'*Allegro con brio* en *fa* majeur.

Le thème en est double ; les cors et trompettes répondent à tout le reste de l'orchestre.



Au bout de 32 mesures, nous avons un épisode expressif de trombones et bois :



qui, passant dans les tonalités de *la* bémol, puis de *la* naturel, nous conduit en *ut* majeur pour nous faire entendre le second thème.

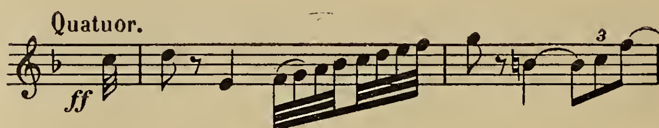
Ce second thème est comme dialogué dans un fond de grisaille.



Cette mélodie se développe puis se termine sur la dominante d'*ut* mineur. Un épisode imitatif des cuivres ramène, en six mesures, à la dominante de *fa* mineur. Une progression chromatique hachée s'y termine par un point d'orgue au temps faible.

Rentrée du thème principal. Mais, de la quatorzième mesure, cadence évitée par l'entrée brusque (*Adagio maestoso*) des trompettes et trombones rappelant l'idée mère de la symphonie sur une pédale supérieure de dominante de *la* mineur.

Au bout de 4 mesures, tout le quatuor attaque cette idée mère, devenue majeure et transformée en une phrase large de 13 mesures qui est comme le couronnement triomphal de la symphonie :



Cette phrase, après avoir modulé en *la* majeur et s'être développée canoniquement en *la* mineur, revient en *fa* majeur sur un *pp subito*, où nous entendons le 2e thème qui s'y poursuit en *si* bémol pour revenir en *ut* majeur.

Un crescendo doublé d'un accelerando nous amène au stretto où nous entendons le thème principal de plus en plus haché.

Mais le calme se fait par répétition et progressivement.

Un alto solo nous rappelle *p*. le thème du *lento* auquel tout l'orchestre réplique *ff* par le thème du *presto* repris *p*. par 2 bassons sous lesquels les violoncelles, auxquels répondent les flûtes, vont faire entendre le début du 2e thème de l'allegro con brio.

La symphonie se termine par le rappel du thème principal de ce dernier morceau.

Le lecteur qui m'aura suivi jusqu'au bout de cette analyse et qui est un peu familier avec la technique propre de la pensée musicale et le langage de l'orchestre, aura certainement reconnu que la symphonie de M. Eugène d'Harcourt a une très sérieuse valeur. Elle n'est pas faite de pièces juxtaposées, reliées par une étiquette trompeuse; c'est une composition pleine d'*unité* — ce qui est une des preuves les plus sûres de la sincérité des idées. — La ligne mélodique est brisée, le mouvement un peu nerveux; mais n'est-ce pas naturel dans une œuvre « moderne » ? A la simple lecture, on sent que la passion et la grâce y abondent. A bientôt, je l'espère, chez M. Chevillard ou chez M. Colonne, une exécution qui permettra un jugement définitif.

Jules Combarieu.

Reprises de « l'Africaine » et du « Roi d'Ys ». — Où est le temps où le rôle de Vasco était chanté par Naudin, celui de Nélusko par Faure, celui de Sélika par Marie Sasse? La reprise de l'*Africaine* n'a pas eu seulement le tort de ne nous apporter aucune sensation d'art nouvelle au point de vue de la mise en scène ; elle a déçu par la médiocrité générale des chanteurs. Ce n'est nullement la faute de M. Gailhard; vraiment, les belles voix deviennent rares, et, quand on a quelque sujet digne d'une « Académie de musique », on devrait le retenir avec des chaînes d'or. M. Affre (Vasco de Gama) a une jolie voix sans doute, mais petite, étroite, fâcheusement gutturale, insuffisante pour une œuvre pleine de grandeur et d'éclat comme celle de Meyerbeer. Mme Jane Marcy (Sélika) ne manque ni de puissance ni d'agilité, mais elle détone avec hardiesse sur les points d'orgue. M. Chambon, hélas! chevrote beaucoup... Seuls, MM. Noté (premières représentations) et M. Gresse méritent des éloges. Je regrette infiniment de contrister les autres artistes : mais la vérité m'oblige à dire qu'ils chantent faux très souvent, qu'il y a parfois, dans les ensembles vocaux, de véritables cataclysmes où pas une note n'est à sa place, et que — des fauteuils de balcon — on n'entend pas un mot du livret. — A l'Opéra-Comique, je n'ai pas eu la satisfaction coutumière ; malgré ma grande sympathie pour ce très artistique et charmant théâtre, admirablement dirigé par M. Carré, j'ose dire que dans la reprise du *Roi d'Ys* il n'y eut qu'un sujet hors de pair, un seul dont la voix est superbe, dramatique, pure et solide comme le diamant : c'est Mlle Delna. Le chef-d'œuvre d'Edouard Lalo n'en obtient pas moins un succès toujours grandissant et légitime. La partition est pleine de pages délicieuses, depuis longtemps familières à l'oreille du public. La seule réserve que j'aurais à faire et qui est, je crois, d'ordre important, c'est la suivante : toutes les fois qu'il veut exprimer le caractère tragique d'une situation, Lalo n'emploie guère qu'un procédé, lequel consiste à déchaîner l'orchestre *fortissimo*, en faisant prédominer les cuivres. Comme psychologie et comme art dramatique, c'est un peu enfantin ; mais combien d'inspirations délicates et poétiques nous dédommagent de cette lacune !

La rentrée de M. Colonne. — Quand M. Colonne revint à Paris pour reprendre son exposition de l'histoire de la symphonie et nous donner un très brillant festival russe où fut applaudie Mme de Gorlinko Dolina, la célèbre cantatrice (qui nous a chanté 42 mesures à découvert sans détonner une seule fois, ce qui est *inouï!*), son retour fut une joie pour ceux qui aiment à voir la musique faite, en France, par des Français. D'ailleurs, ce n'est pas seulement parce qu'il est né à Bordeaux, que nous avons salué avec le plus vif plaisir la rentrée de notre Kapellmeister. Les étrangers, Allemands ou Hongrois, qui furent entendus en son absence, ont provoqué des comparaisons intéressantes. En rendant hommage à leur incontestable valeur, nous avons été surtout frappés de l'énergie et de la précision de leur discipline. M. Weingartner exerce une action énorme sur son orchestre ; il le fascine du regard, pour ainsi dire, le tient dans sa main, et tire de lui tous les effets qu'il veut. Son geste est d'une énergie singulière; pour détacher l'accord final d'un allegro, il a l'air d'abattre, d'un coup bref de cimeterre, la tête d'un condamné. Je lui reprocherai cependant une certaine dépense de force qui est souvent inutile, et une tendance visible aux exagérations. Il a donné une clarté parfaite aux symphonies de Berlioz, cela est vrai; mais il y est arrivé

en accentuant certains contrastes plus que de raison. En outre, il veut ajouter de la passion à Berlioz ; c'est au moins superflu. Analogues sont les qualités et parfois les défauts de M. Nikisch. C'est un autoritaire et un raffiné très décoratif. Aux points d'orgue, il levait les deux bras en l'air comme un écuyer voulant maintenir un cheval debout sur les pattes de derrière. Et je n'ai pas saisi en quoi M. Mottl était supérieur aux chefs français.

M. Colonne a les mêmes qualités de précision, de flamme intérieure, d'énergie ; mais il y ajoute autre chose. Son originalité est d'un autre ordre. Elle consiste dans un sens très personnel de la poésie qui peut se dégager d'un concert instrumental. A la grande passion romantique, il sait ajouter une douceur exquise, une grâce spéciale, un jeu de nuances qui fait de la musique un langage pour l'imagination. C'est un coloriste, un évocateur d'images, qui excelle dans les passages de délicatesse. Dans un adagio en sourdines, où la tendresse et la fantaisie battent leur plein, on aime le mouvement rythmé de cette main qui semble caresser des objets irréels ou cueillir des fleurs invisibles dans un jardin de rêve. Cette supériorité d'élégance s'est formée, sans doute, à l'école de Berlioz. On ne consacre pas plusieurs années à la réhabilitation d'un chef-d'œuvre d'imagination et de sentiment comme la *Damnation de Faust*, sans faire passer en soi quelque chose du génie même de notre premier maître français. Un long commerce avec les Elfes a donné à Colonne une grâce et une légèreté uniques, préférables au militarisme musical d'outre-Rhin.

Barcelone : Orquesta de la Associación de los Conciertos Lamoureux. — Après M. Ed. Colonne qui, tout en dirigeant à Barcelone un autre orchestre que le sien, obtint le succès partout attaché à son intervention personnelle, M. Camille Chevillard s'est transporté, à la tête de ses cent musiciens, au *teatro de Novedades*, et y a donné, les 11, 12, et 13 mars, trois concerts. (Honoraires payés par une société locale : 1.000 francs par soirée au chef d'orchestre ; de 120 à 175 francs aux musiciens, et un peu plus de 200 francs aux solistes.) Nous sommes heureux d'apprendre l'accueil enthousiaste fait aux artistes français. Les programmes de ces trois séances étaient très chargés. Parmi les pièces qui furent acclamées le plus bruyamment, nous sommes heureux de pouvoir citer (outre la musique de Wagner et de Beethoven), le *Péléas et Mélisande* de Gabriel Fauré (2e concert) et l'*Apprenti sorcier* de P. Dukas (3e concert). La *Schéhérazade* de Rimsky-Korsakow (suite symphonique en quatre parties d'après les *Mille et une Nuits*), a été moins goûtée et a même provoqué quelques *chut!...* Comme on peut s'en assurer en lisant l'article publié par un excellent juge, M. F. Suarez Bravo, dans le *Diario de Barcelona* du 13 mars, M. Pierre Sechiari, premier violon de l'orchestre Lamoureux, a provoqué l'enthousiasme en jouant le concerto de Max Bruch qu'il avait déjà fait entendre à Paris, le 9 mars, et que, depuis, il a rejoué avec le même succès au concert du 18, à Angers. — Un concert extraordinaire (*Orfeo catalá*, dirigé par M. Lluis Millet), a été donné le 13 mars en l'honneur de l'orchestre Lamoureux. Les 300 voix de cet orphéon ne produisent pas toujours les effets de sonorité qu'il faudrait ; mais nous y avons apprécié la très heureuse et très agréable combinaison des voix de femmes avec les voix d'enfants.

École des Hautes Études sociales. — Grâce à la direction de M. Alfred Croiset, membre de l'Institut, doyen de la Faculté des Lettres, grâce au concours d'universitaires et de spécialistes éminents, et au dévouement de Mlle Dick-May, l'École des Hautes Études sociales est en pleine prospérité. Elle a déjà donné (16, rue de la Sorbonne) plusieurs conférences, sur l'histoire de l'art, qui ont été très goûtées. Un des directeurs de cette Revue, M. Romain Rolland, a été chargé d'organiser pour l'hiver prochain une série de cours ou conférences sur l'histoire de la musique. Voici les noms des professeurs et conférenciers dont le concours a été promis à M. Rolland : MM. Pierre Aubry (*la musique des Trouvères*); Camille Bellaigue (*Verdi*); A. Bruneau (.....); Jules Combarieu (*la musique au point de vue sociologique*); L. Dauriac (*Hérold*); H. Expert (*la musique de la Renaissance*); Ch. Malherbe (*Mozart*); Th. Reinach (*la musique grecque*); R. Rolland (*le rôle de la musique dans l'éducation*); Tiersot (*la musique populaire*). Quelques-unes de ces leçons commenceront au printemps prochain.

Société Nationale : Concert du 8 mars (*à la Scola Cantorum*). — M. Guilmant tenait l'orgue, et nous fit entendre sa troisième sonate, d'un goût si classique et si sobre, un admirable Finale de César Franck, majestueux et rêveur à la fois, et, comme nouveautés, trois pièces de M. Guy Ropartz. J'aime beaucoup le *Thème varié*, avec sa tonalité grégorienne que n'altèrent pas les ingénieux développements; la *Prière pour les Trépassés* a un accent sincère et renferme d'admirables harmonies; mais fallait-il bannir à ce point la mélodie? La *Fantaisie* est la pièce la plus importante : les idées en sont nobles et bien campées; mais j'aurais préféré un peu moins de reprises et plus de développements véritables. Quant à M. Guilmant, je renonce à comprendre par quel sortilège il réussit à rendre expressif et chantant l'instrument à tuyaux rigides qui s'étale derrière lui; Orphée, qui animait les pierres, n'était pas un plus grand magicien.

La *Sonate* pour violoncelle et piano de M. P. Lacombe, membre de l'Institut (sonate fort bien exécutée par M. Fournier et Mlle Fulcran), a beaucoup plu, et méritait de plaire, par la fraîcheur et la sincérité des idées; mais — au risque de passer pour pédant — je lui reprocherai un certain défaut de construction, surtout apparent dans la première partie : le premier motif, dont je ne nie pas l'élan, se répète jusqu'à fatiguer, et la seconde idée, si nécessaire à un premier mouvement de sonate, est à peine indiquée. Cependant l'œuvre est fort intéressante et le plus souvent agréable.

Louis Laloy.

Musique nouvelle.

Mlle A. Sauvrezis vient de publier une *Sonate* (1) pour violon et piano (en *ré* mineur), à qui certes on ne peut reprocher de manquer d'expression; ces trémolos, ces

(1) Cette œuvre, ainsi que toutes celles que je vais citer, sont publiées chez Hachette.

rythmes haletants, ces notes jetées comme des interjections, auxquelles s'opposent de longues phrases marquées d'un ou de deux *p*, tout cela me rappelle un peu Grieg, mais le Grieg de la dernière manière, qui a épuisé sa provision de chants populaires norvégiens.

M. Dalcroze met en musique une poésie de Gabriel Vicaire (*Chanson à Margot*); simples sont les vers, simple la mélodie, sans modulations imprévues, sans brisures du rythme; musique aimable. M. Erlanger (*Laisse-les dire*, — *Chant calédonien*) ne manque ni d'émotion, ni de couleur, ni surtout de facilité : musique claire. Les romances et lieds de MM. de Bréville, Doret et Koechlin relèvent d'une autre école, dont la devise est : Souplesse et Variété. Les paroles mêmes ont un caractère tout différent, car elles sont signées H. Gauthier-Villars, P. Quillard, F. Gregh. Ce ne sont que liserons pâles, cygnes et lys, pastels d'antan, vieux menuets, désirs muets, pleurs délicieux, baisers tristes, et mort berceuse pour finir; en un mot, tout le nouveau romantisme, qui, comme l'ancien en son temps, commence à se couvrir de romances. Cette musique est loin de me déplaire : j'aime ce souci de mouler exactement la mélodie sur les paroles, et les harmonies expressives et fines dont sont revêtus et comme voilés ces chants mélancoliques. C'est ainsi que le *Menuet* de M. Koechlin a un bien joli décor; les *Fées* de M. de Bréville sont d'exquises créatures, dont le chant pur est enguirlandé bien délicatement; et le *Lied* de M. Doret n'est pas chromatique à demi; tout cela est fort distingué. Quant à l'avenir de cette romance nouvelle, je ferai quelques réserves. J'ai dit que sa devise était : Variété; je voulais parler de la variété intérieure de chaque pièce, obtenue par les changements de rythme, de ton et de mouvement. Mais si l'on compare les différentes pièces entre elles, on les trouve, au contraire, peu variées et d'un caractère assez uniforme. Y a-t-il dans cette poésie et cette poétique nouvelle une source vraiment riche de pensée musicale? Ou bien en resterons-nous aux jeux intéressants, habiles et flatteurs, de notes et d'accords? *Modern style* ou style moderne? Je n'oserais me prononcer.

Louis Laloy.

Promenades et visites musicales.
VI. Les idées de M. Bourgault-Ducoudray.

Salle Humbert de Romans, 58, rue Saint-Didier. Les lignes élégantes et hardies de l'immense vaisseau d'acajou sont noyées dans la pénombre. Sur la scène, quelques jets de lumière électrique font de brusques contrastes, mettent des luisants d'argent sur la façade majestueuse d'un orgue de quarante-cinq jeux. Devant une centaine de dames et de jeunes filles du monde, volontaires de l'art, se dresse un maître vénéré qui emploie les ressources les plus variées de la parole et du geste à faire passer dans l'esprit de ces bénévoles chanteuses la foi dont il est animé. A l'éloquence du verbe, il joint celle d'un terrible bâton que j'ai vu s'égarer une fois sur la tête d'une de ses voisines et en enlever le chapeau dans les airs. — « Mesdames, je ne vous sens pas dans ma main. Recommençons! — Mesdames, vous ne regardez pas assez mon bâton : vous ne devez faire qu'un avec lui;... à nous! — Pas de port de voix en montant, je vous en supplie, Mesdames : vous avez l'air d'avoir une indigestion. — C'est honteux, honteux! J'aimerais mieux briser mon bâton, Mesdames, que d'être impoli avec vous; mais franchement, on dirait que ça vous amuse, de faire des bêtises... recommençons!

— Vous manquez d'attaque, Mesdames; et je ne vous sens toujours pas assez... l'attaque a une importance capitale... c'est elle qui fait sentir la puissance du nombre. Recommençons! — Pour bien chanter à *bouche fermée*, Mesdames, il ne faut pas fermer la bouche. Laissez-la entr'ouverte! autrement vous nazillerez... Et puis, je vous en supplie, regardez vos parties... vous ne faites pas ce qui est marqué; si vous voulez recomposer de la musique, dites-le tout de suite. On changera les partitions! »

Celui qui se divise ainsi, à parts toujours égales, entre les exigences du sens artistique et la courtoisie, est le meilleur des hommes, le plus passionné que je sache pour les mélodies populaires et la musique chorale. Vous le reconnaissez à l'expression nerveuse de son visage, à ces cheveux qu'un coup de ciseau unique semble avoir raccourcis derrière sa tête. C'est M. Bourgault-Ducoudray, grand prix de Rome de 1862, auteur de *Thamara*, professeur d'histoire musicale au Conservatoire, et qui aspire présentement à « tenir dans sa main » le plus grand nombre possible de jeunes filles et de femmes du monde.

A la fin de la soirée, quand il a suffisamment pétri la pâte un peu molle de ces voix d'amateurs, il veut bien me parler de ses projets:

« En France, on ne chante pas assez. Nous n'avons rien d'analogue à ces admirables Sociétés d'amateurs qui existent en Suisse, en Allemagne et dans les pays scandinaves. A Cologne, à Dusseldorf, le *Festival Rhénan* a fait chanter l'Hymne à la joie, de Beethoven, par trois cents choristes... Pourquoi ne ferions-nous pas quelque chose de semblable?... Avec de grandes masses on peut obtenir des effets splendides. Pour y arriver, il faudrait grouper les Sociétés déjà existantes, et attirer le plus possible les gens du monde. Un professionnel se fait payer 5 francs la soirée; si on a trois cents sujets et si on répète une dizaine de fois, faites le compte!... »

En somme, le rêve de l'excellent maître peut se résumer ainsi : l'*Union* chorale, en vue de puissants effets d'ensemble. Déjà, onze cours de chant parisiens ont répondu à son appel. L'idée est en bonne voie, et mérite de sérieux encouragements.

Il est très vrai qu'en France on ne chante pas assez. Notre musique est aujourd'hui orientée vers l'art de l'instrumentation, peut-être avec excès. Toute tentative ayant pour objet de remettre les voix en honneur d'après un plan très largement conçu, est une contribution à la paix et à la santé publiques. Un peuple qui chante a le travail gai et les loisirs honnêtes.

Nous avons, en province, beaucoup d'orphéons; mais il y a une chose déplorable qui les divise, les recroqueville dans les étroitesses locales et leur interdit le commun élan vers le beau : c'est la manie des concours. Ajoutez qu'il y a peu de chefs-d'œuvre écrits pour voix masculines seules. M. Bourgault voudrait les réunir quelquefois à Paris, devant son bâton; il organiserait ainsi la Fédération solennelle des gardes nationales de la musique.....

En se joignant à eux, certains professeurs ayant un « cours de chant » craindront-ils de perdre leurs élèves? Je crois au contraire — l'expérience l'a prouvé — qu'ils leur procureront un plaisir et un profit très appréciables, en les faisant quelquefois sortir de leur cage pour éprouver leurs forces au contact d'autres chanteurs. Et je comprends très bien l'empressement déjà montré par les femmes et les jeunes filles du monde. Philaminte et Agnès ne font pas un mauvais calcul quand elles répètent, trois heures durant, une belle *Symphonie religieuse*. Elles reçoivent plus qu'elles ne donnent. Ce qu'elles apportent, c'est, ordinairement, un talent moyen; leur bénéfice, c'est l'excellente leçon d'un maître qui, au lieu d'accomplir mécaniquement une besogne payée, se donne tout entier parce qu'il travaille pour sa propre gloire. En outre, que

de plaisirs imprévus dans ces répétitions! Se réunir, entre honnêtes gens, pour de telles études, c'est ajouter aux joies naturelles de la société celles d'une sorte de voyage en commun, plein de jolies découvertes, dans un pays tout idéal. Pendant quelques semaines, on vit dans l'intimité d'un chef-d'œuvre. On lui trouve, en l'analysant de près, des qualités insoupçonnées. Lentement, on se façonne sur lui; on sort de soi-même pour entrer dans la personnalité d'autrui. C'est comme une période de fiançailles. Et quand le grand jour de l'exécution définitive est venu, on a l'émotion d'un acte solennel qui va s'accomplir devant des témoins recueillis.

M. Bourgault-Ducoudray réussira-t-il? Je veux l'espérer. Sa tâche est relativement facile. Berlioz, dans son *Traité d'instrumentation*, trace le plan d'un orchestre géant composé de huit cents virtuoses avec dix pianos à queue, plusieurs douzaines de contre-basses... Combien de voitures de déménagement eût-il fallu pour centraliser cette grosse artillerie de campagne? La « chorale » est moins encombrante et moins coûteuse. Comme la boxe, elle n'emploie que les armes naturelles. Enfin, il serait bon qu'on donnât un démenti à l'opinion de certains Allemands, d'après lesquels la femme française ne fera jamais de bonne musique chorale parce qu'il lui manque deux qualités : l'esprit de discipline et l'attention. J. C.

Histoire générale de la musique. — I. Choix d'indications bibliographiques (maison Breitkopf et Härtel, à Leipsig).

Asie. — *Chants* recueillis pendant le 2e voyage en Asie du comte Zichy, par Jacob Csélingarian, transcrit pour piano et chant par Bela Szabados, prix 2 marks 50.

Angleterre. — *Council de la Société d'archéologie musicale* à Londres (1841-1848), prix 260 m. — *La notation musicale au moyen-âge* exposée par des fac-similés de manuscrits du xe au xvie siècle, relié, 25 m. — *Collection de chants et madrigaux* de compositeurs anglais de la fin du xve siècle, relié, 25 m. — *L'harmonie anglaise primitive* du xe siècle au xve, fac-similés de manuscrits, traduction en notation moderne, édités par H. E. Wooldridge, vol. I; 25 m. — *Bibliotheca musico-liturgica*, liste analytique des ms. du moyen-âge en Angl., par W. H. Frere; 12 m.

Allemagne. — *Monuments de la musique allemande*, vol. I : Sam. Scheidt, nouvelle tabulature pour orgue et piano; vol. II : œuvres de Hans Léo Hassler (*Cantiones sacræ*, de 4 à 12 voix) édit. par Hermann Gehrmann. Vol. III : Œuvres pour chant de Franz Tunder (soli, chœurs, avec accompag. instrumental), édit. par Max Seiffert, prix de souscript. 15 m. — *Monuments de la musique en Bavière* : œuvres choisies de E. F. Dall'Abaco, édit. par Sandberger, prix de souscript. 15 m. — *Société d'études musicales* : publication de traités théoriques et pratiques des xve et xvie siècles (1873-1900), années I-XVIII, par souscript. 15 m.

Autriche. — *Œuvres musicales des empereurs Ferdinand III, Léopold I, Joseph I*, édit. par Guido Adler, vol. I : musique d'Eglise (30 m.); vol II : oratorios et opéras, compositions instrumentales (choisies), 30 m. — *Trésor de l'ancienne musique hongroise* (1672-1838); chants du temps de Thokoly et Rakoczy (p. piano à 2 mains), par Jul. Kaldy (7 et 4 m. les cahiers I et II). — *Monuments de la musique en Autriche*, édit. par Guido Adler, chaque vol. 25 m. (6 vol. déjà parus).

Danemark. — *Recueil* (fondé en 1871) d'ouvrages concernant la musique ancienne et moderne du Danemark.

Italie. — *Chansons italiennes de la fin du* xvie *siècle* pour 4 voix mixtes avec accompag. de clavecin et de luth, transcrites par Alfred Wotquenne — Plattel, 4 m. — *Bibliothèque des raretés musicales*, par O. Chilesotti (chaque fasc. 1 m. 60). — Orazio Vecchi : l'*Amfiparnasso*. Une comédie de 1597 composée à 5 parties (mise en partition par R. Eitner, dans le vol. XXVI, de la *Publication d'ouvrages de musique anciens, théoriques et pratiques*).

France. — *Paléographie musicale*, des Bénédictins de Solesmes (reproduction de man. de chant ambrosien, grégorien, gallican, mozarabe), 5 vol. parus, à 30 fr. — *Mélanges de musicologie*, par P. Aubry, 4 vol. (Proses d'Adam de Saint-Victor, lais et descors du XIIIe siècle), à 30 fr. le vol. — *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française*, par H. Expert (14 livraisons parues, à 12 fr.). — A Paris, chez A. Leduc.

Pays-Bas. — *Recueil de vieux chants populaires néerlandais* par Daniel de Lange, M. V. Riemsdijk et G. Kalff. (134 chants avec piano, broché, 2 marks). — Enschedé : *Marches en usage dans l'armée des Pays-Bas dans la guerre espagnole de* 1702 *à* 1713 (4 m. 50).

Portugal. — *Concioneiro de musicas populares*, recueil de chants nationaux. 75 fasc. à 0,80.

Russie. — *Chants nationaux* : vol. I, chants du gouv. d'Archangel et Olonetz, réunis en 1886 (édit. par Th. M. Istomin et G. O. Dutschg) vol. II : chants du gouv. de Wologda, Wiatka et Kostroma réunis en 1893 (Th. M. Istomin et S. M. Liapounoff), chaque vol. 6 m.

Suède. — Union artistique musicale de Stockholm (fondée en 1860) : publication annuelle d'œuvres nationales (prix de 1 à 15 m.).

Espagne. — *Hispaniæ Schola musica Sacra.* Monuments de la musique d'Eglise espagnole, du XVe au XVIIIe siècles, édit. par Felipe Pedrell, prix de chaque vol. 6 m. 40 (8 vol. parus).

II. Choix d'ouvrages relatifs a l'histoire de la musique française.

Lulli. *Lettre de* Clément *Marot à Mr. de* ***, touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de J. B. de Lulli aux Champs-Élysées (par Sénecé). Cologne, chez Pierre Marteau, 1688, pet. in-12mo. (Ouvrage satirique important pour la biographie de Lulli).

Corbette (Francisque). *La guitarre royalle, dédiée au roy de la Grande Bretagne*, gravée par H. Bonneuil. Paris, 1671, titre gravé, prélim. (10 pages gravées, contenant la dédicace, advis au lecteur, la table, etc.), et 101 pages de musique gravée, le privilège à la page 102, in-fol.

Corrette. *La belle Vielleuse.* Méthode pour apprendre facilement à jouer de la Vielle. Contenant des leçons ou les doigts sont marqués pour les Commençans ; avec des jolis Airs et Ariettes en Duo, deux Suittes avec la Basse et des Chansons par Mr Corrette, Organiste de S. A. R. Monseigneur le Duc Dangouleme Grand Prieur de France. A Paris, chez les Marchands assortis avec Privilege du Roy, sans date, mais vers 1750, in-4to de 50 pages entièrement gravées.

(Orné d'un frontispice gravé représentant le belle vielleuse. Avec ces vers en dessous : *Aucune vielleuse si belle — Ne rendit mieux nos jolis airs — Et ne fût jamais plus rebelle, — A ses adorateurs divers.*)

Gallot (Jacques de). *Pièces de Luth* composées sur différens Modes par Jacques de Gallot Avec les Folies d'Espagne enrichies de plusieurs beaux couplets dédiés à Monseigneur le Comte Destrée Vice admiral de France. A Paris, chez H. Bonneuil, Rue Aulard audessus de la Halle aux Cuirs, s. d. (mais vers 1670), pet. in-4to obl. de 77 pages entièrement gravées, y compris le titre et les préliminaires.

(Comme Jean d'Estrée fut nommé Vice-Amiral en 1669, et que Gallot dans sa dédicace parle du « choix que Sa Majesté vient de faire de vôtre personne pour remplir une des premières charges du Royaume », la date de l'apparition du livre est à peu près fixée. — A la fin de l'ouvrage l'auteur dit : « Sy Dieu me laisse viure ie donneray vn second liure qui ne déplaira pas », mais ce second livre n'a point paru. — Fétis n'a connu ce compositeur ni son livre, mais il est exactement cité dans *Eitner*, *Quellenlexicon*).

État actuel de la musique de la chambre du Roi et des trois spectacles de Paris, contenant les noms et demeures de toutes les personnes qui y sont attachées, le catalogue des pièces que l'on représente et le nom de leurs auteurs. 1759, pet. in-8°, de 6, 148 et 15 pages, plus la table des matières.

— *État actuel de la musique du roi*, et des trois spectacles (opéra — comédie française — comédie italienne) de Paris, pour l'année 1770. Paris, 1770, petit in-12.

— Le même, pour 1772, *ib.* 1772.

— Le même, pour 1773, *ib.* 1773.

— Le même, pour 1774, *ib.* 1774.

Chaque volume est orné de plusieurs gravures, toujours les mêmes pour les différentes années.

Recueil d'édit (sic !), arrêt du conseil du roi, lettres-patentes, mémoires et arrêts du Parlement, etc. En faveur des musiciens du royaume. Paris, Ballard, 1774, in-8°, de 227 pages.

La Bibliographie de Heron-Allen (No. 197) dit de cet ouvrage : This is a very interesting and very rare collection of all the parliamentary edicts, letterspatent, reports and petitions issued concerning the quarrelsome guilds of musicians of various denominations from 1695 to the suppression of the Guild of St. Julien and of the office of King of the Violins in 1773.

Bérard. *L'art du chant*, dédié à Mme de Pompadour. Paris, 1755, gr. in 8vo, 158 pages et 34 pages de musique gravée.

Jean Monnet. *Anthologie françoise, ou chansons choisies*, depuis le xviiie siècle jusqu'à présent. S. I. Paris, 1765, 3 vols. Avec un portrait dess. par Cochin, gravé par de St. Aubin, et 3 gravures dess. par Gravelot, gravées par le Mire. In-8vo. Avec la musique des chansons notées, tout le long des trois volumes.

Favart. *Théâtre de M. Favart* ou Recueil des Comédies, Parodies et Opéra-comiques qu'il a donnés jusqu'à ce jour (avec les Airs, Rondes, etc., notés à presque toutes les pièces). Paris, chez Duchesne, 1763—1772, 10 vol. in-8vo.

Cette édition se compose de la collection des pièces imprimées séparément, et réunies ici en volumes, avec de nouveaux titres imprimés spécialement à cet effet.

Castil-Blaze. *La danse et les ballets depuis Bacchus jusqu'à Mlle Taglioni.* Paris, Paulin, 1832, pet. in-8°. Avec un frontispice.

Catalogue de la bibliothèque musicale de M. J. Adr. de Lafage. Paris, 1862, 1 vol. in-8°. Collection importante de 2300 numéros.

Bricqueville (Eug. de). *Instruments de musique* (*anciens*). Collection de Bricqueville à Versailles. Paris, Jouaust, 1893, pet. in-8°, br. de 32 pages. Tiré à 100 exemplaires numérotés sur papier vergé.

— Les musettes. Paris, 1894, pet. in-8°, br. de 36 pages, figures. (Tiré à très petit nombre; intéressante monographie de cet instrument de musique abandonné aujourd'hui.)

Rameau. *Abrégé de la nouvelle méthode dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danses de ville.* Dédié à Son Altesse Sérénissime Mlle de Baujaulois. A Paris, chez l'auteur, etc., 1725, 2 parties en 1 vol. in-8vo, avec grand nombre de planches gravées, représentant les divers pas chorégraphiques.

La première partie se compose, à part la table et les pièces préliminaires, de 111 pages tantôt imprimées et tantôt gravées. — La seconde partie (« contenant douze des plus belles danses de Monsieur Pecour et remis en chorégraphie suivant la nouvelle correction et augmentation du Sieur Rameau ») est entièrement gravée de 83 pages, et contient avec les figures chorégraphiques tous les airs de danse gravés.

Les ouvrages ci-dessus mentionnés sont extraits du dernier catalogue de M. Leo Liepmannssohn, antiquariat, Berlin SW. Bernburger Str.

— La maison Peters (Leipzig) vient de publier, pour 1901, son annuaire où nous trouvons les études suivantes : *Friedrich Spitta* : le mouvement musical dans l'Eglise évangélique ; *Herman Kretzschmar* : l'éducation des musiciens professionnels; *Rudolf Schwartz* : catalogue des ouvrages concernant la musique et parus en tout pays en 1901. *Adolf Sandberger* : Mozartiana (un détail à propos de cette dernière étude : la bibliothèque du Conservatoire de Paris possède, en parties séparées, une composition encore inédite de Mozart le père, intitulée : Schlittfahrt : *la partie en traîneau*). Établi par M. le Dr Rudolf Schwartz, ce volume a une grande valeur documentaire et, comme les précédents, fait honneur à la maison Peters.

Le Propriétaire-Gérant : H. Welter.

Paris. — L. Maretheux, imprimeur, 1, rue Cassette.

REVUE
D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES

No 4 Avril. 1902

L'exécution de la messe de J.-S. Bach en *si* mineur aux Concerts du Conservatoire. — Nos doléances sont entendues.

La critique musicale exerce trop rarement une influence pratique sur les grands artistes pour que nous n'enregistrions pas avec plaisir les résultats qu'elle obtient, surtout quand elle s'adresse à la *Société des Concerts* qui, en raison du talent exceptionnel de ses membres et de la nature même de son rôle, a le droit, et même le devoir, d'être très conservatrice. A plusieurs reprises, j'avais dénoncé comme une incorrection fâcheuse et une inexactitude indigne d'une Société sérieuse, le court prélude instrumental qu'on avait l'habitude de placer, dans l'exécution de la messe de Bach, en tête des chœurs (1) ; j'avais même eu l'occasion d'exprimer oralement mes doléances à M. Marty. Le 13 avril, j'ai constaté avec plaisir que l'éminent chef d'orchestre avait tenu compte de mon observation. Maintenant, les chœurs attaquent franchement, sans appeler préalablement à leur aide le secours de l'orgue ou du double quatuor, comme on le faisait sous la direction de M. Taffanel. Voilà qui est parfait.

Cette messe de Bach — où les voix sont traitées comme des instruments et où la véhémence du contrepoint, dans les parties chorales, produit une richesse vraiment écrasante — a été, certes, brillamment exécutée, grâce à M. Marty, à M. Schwartz, successeur de M. Samuel Rousseau dans la préparation des chœurs, à Mmes Georges Marty, Lovano et Gaëtane Vicq, à MM. Drouville et Paul Davaux (bien qu'il y ait eu de singulières défaillances, de la part du ténor, dans le no 3 du *Gloria*) ; il faut féliciter aussi le violon solo, M. Nadaud, qui s'est fait particulièrement et justement applaudir dans le *Benedictus*. Il reste cependant beaucoup à faire encore, pour obtenir une exécution absolument satisfaisante. D'abord il faudrait ne pas supprimer, comme on l'a fait jusqu'ici, *entre autres coupures*, l'air de basse avec accompagnement de cor (et 2 hautbois) qui, dans le *Gloria*, doit suivre l'air de contralto. Dans cette messe où Bach a

(1) Voir le *Congrès international de l'histoire de la musique tenu à Paris en 1900* (*documents, mémoires et vœux*), 1 vol. gr. in-8o chez Fischbacher (à l'article : *le Vandalisme musical*) ; les nos 1 (1901) et suiv. de la *Revue d'Histoire et de Critique musicales.*

mis successivement en valeur les principaux instruments de l'orchestre (trompette, flûte, hautbois, violon, etc...), le cor a sa place nécessaire. On sait l'admirable coloris qu'il donne au motet de Rameau *In convertendo*. — En outre, et surtout, il faudrait arriver à jouer cette messe étonnante de Bach, non pas seulement avec exactitude, comme un texte très difficile correctement lu par des virtuoses supérieurs, — mais avec conviction, avec chaleur, avec âme, comme une œuvre pleine de poésie, d'imagination et de couleur. Avec une pièce dramatique comme le *Crucifixus* du *Credo*, on peut et on doit obtenir — puisque nous ne sommes pas à l'église — des effets aussi variés qu'avec une symphonie de Berlioz. En un mot, il faudrait plus de vie intense à cette exécution, d'ailleurs très méritoire.

En terminant cette note, je tiens à rendre hommage au célèbre pianiste, M. Planté, qui avait donné son dernier concert, à Paris, l'année où Rubinstein était parmi nous, et qui a triomphalement clôturé la saison ; il a paru aussi séduisant qu'il y a vingt-cinq ans. — J. C.

M. Claude Debussy.

En allant rendre visite à M. Claude Debussy, le musicien de *Pelléas et Mélisande*, je n'ai pas eu l'intention de lui demander des indiscrétions sur son drame lyrique. Ces « révélations » avant la première sont généralement faites pour ne rien révéler, car l'auteur tient à ce que le critique du lendemain ait encore quelque besogne à faire et ne se livre pas avant la grande bataille.

Il est néanmoins intéressant de savoir ce que M. Debussy entend par ce mot si simple mais si complexe, « la musique », qui pour chaque auteur devient « sa musique », même dans les cas où elle ne revêt pas une personnalité bien nette.

M. Claude Debussy, que j'ai fait ou laissé parler, se flatte de ne pas avoir de système musical ; il ne comprend même pas qu'on en ait un. Il affirme même que ceux qui prétendent en avoir un ne l'appliquent pas pendant qu'ils écrivent, et que les théories ne naissent que lorsque les œuvres sont créées.

Le plus clair du système négatif de M. Debussy, c'est que le jeune auteur reconnaît avoir été très wagnérien et a complètement cessé de l'être. Il accuse de fausseté l'art de Wagner parce qu'il ne lui paraît pas possible de faire de la musique symphonique au théâtre. Il ne faut pas oublier que l'on s'adresse à des gens qui vivent et qui n'ont pas le temps de s'attarder à des épisodes symphoniques. Tandis que s'étale la symphonie, le mouvement ne se produit plus ; il est impossible de concilier le mouvement dramatique et le mouvement symphonique. A l'appui de cette idée, M. Debussy prouve par de nombreux exemples que les héros de Wagner ne savent plus que dire à certains moments, uniquement parce qu'il faut qu'ils permettent à la symphonie de se développer.

M. Debussy, pour parer à ces inconvénients, a été conduit à chercher une

déclamation qui s'adapte non pas à un mouvement musical, mais à un mot musical. Il explique ainsi cette phraséologie qui pourrait sembler obscure :

Toute phrase a un rythme ; or il importe en musique de respecter les mots sans les souligner plus que de raison. Quand nous disons : « Fermez cette porte », ou bien : « Il fait beau cette nuit », les mots ont tous une égale valeur qui concourt à la formation de la phrase. Il n'admet pas qu'il y ait en musique un effet sur la syllabe sonore pas plus qu'il n'y en a dans la conversation (?) Il bannit donc de sa conception la musique « inutile », les 135 mesures faites pour expliquer un état d'âme qui reste aussi inexpliqué après qu'avant. Seul le personnage lui-même doit expliquer son état d'âme et non pas recourir à une divagation symphonique.

L'auteur de *Pelléas et Mélisande* a donc voulu réagir contre l'influence de Wagner qu'il juge néfaste et fausse ; elle embarrasse et dessert la musique, selon lui, et surtout elle ne prouve rien. Son rêve à lui est d'arriver à une formule plus simple basée sur de l'humanité ; il a voulu créer un langage qui ne se passe pas des moyens que peut fournir la symphonie, mais qui ne lui soit pas complètement inféodé et qui surtout évite les développements, cette chose si longue et si ennuyeuse. Dans Wagner (car c'est là le *Delenda Carthago* de M. Debussy) les choses les plus inutiles s'embroussaillent dans un long commentaire. Or il faut que l'action marche et se précipite, et il importe de la suivre, sous peine de faire une œuvre antihumaine. La musique de M. Debussy est donc intimement liée à l'action. Elle ignore les airs, elle dédaigne les récitatifs ; c'est une atmosphère musicale qui fait corps avec l'atmosphère morale ou physique.

Au point de vue de la tèchnique. elle est basée non seulement sur un rythme naturel, mais sur une théorie d'accent : ainsi l'accent de la douleur ou de la joie est exprimé simultanément du côté lyrique et du côté musical. Il se produit en même temps, sans les quelques mesures qui, ailleurs, amènent l'effet.

Evidemment, ce souci de la vérité dans l'action dramatique et musicale se retrouve aussi bien dans la matière orchestrale de M. Debussy. Au surplus, il tient à affirmer qu'il n'y a pas de chose orchestrale plus simple que *Pelléas*. L'école moderne, sous prétexte de donner des impressions ou des émotions, est arrivée à employer des instruments bizarres ; la grosse caisse et le triangle sont même aujourd'hui les instruments indispensables pour produire de l'émotion. Il croit que c'est inutile. En retournant à l'orchestre de Mozart, on arrive à des effets d'émotion tout aussi considérables et surtout plus sincères.

C'est là le souci le plus ardent de M. Debussy ; on le fait passer pour un compliqué, et il est le musicien le plus épris de simplicité qu'il connaisse ; personne comme lui n'a besoin d'y voir clair. Autre chose est la notation musicale : celle-là peut être compliquée, pourvu qu'elle donne un effet simple. Le moyen en art ne regarde personne, et en musique plus spécialement, la notation ardue est une pure question de lecture, et pas autre chose.

Quant aux chanteurs, il ne les méprise pas comme Wagner ; il en fait des êtres absolument vivants dans son œuvre. Ils ne sont plus des instruments

comme à Bayreuth, ni des poupées mécaniques comme dans Meyerbeer. Quand un personnage a quelque chose de naturel à dire, la phrase musicale est naturelle ; il devient lyrique seulement lorsqu'il le faut. M. Debussy répudie le lyrisme à jet continu, car on n'est pas lyrique dans la vie, on ne le devient qu'à certains instants décisifs.

Comment le jeune musicien a-t-il eu l'idée de mettre le drame de Mæterlinck en musique ? Un beau soir qu'il avait acheté la brochure, il se mit à la lire et vit là un beau sujet de drame musical. Il ne se mit en rapport avec Mæterlinck qu'après avoir mûri son sujet. Il importait de savoir si l'auteur consentirait à laisser traiter son œuvre en musique. Il est bon d'ajouter que Mæterlinck fut très étonné que le sujet pût plaire à un musicien. Comme il n'entend rien, il l'avoue lui-même, à la musique, il ne fut pas curieux de faire connaissance avec la partition. Et depuis un an, il a eu avec le musicien des dissentiments qui ont fait que le drame musical lui sera révélé le jour de la répétition générale seulement : telles ces princesses d'Orient qui ne quittaient leur voile opaque que le jour où un héros venait les querir pour les épouser.

Quant à M. Debussy, il attend le verdict du public : il a fait, dit-il, une chose simple, pour intéresser tout le monde à son œuvre ; ce seront des arcanes très faciles à pénétrer. J'ai cherché à reproduire le plus fidèlement les idées du jeune musicien. Attendons la représentation.

Louis Schneider.

Théâtre de l'Opéra-Comique.

La troupe Jolicœur, comédie musicale en 3 actes, de M. Arthur Coquard.

Une forêt, en plein hiver. De grands arbres couverts de neige. Au fond, dans la brume, un feu rouge : c'est la roulotte de la troupe Jolicœur. Très dolent et très pur, en mode mineur, un chant de flûte traduit la détresse d'une petite fille de 6 ans, vêtue d'un châle de misère, qui vient s'asseoir au pied d'un arbre. Passe Mme Jolicœur, un panier de provisions au bras. Elle s'émeut de pitié. — Où est ta maman, petite ? — Elle est morte. — Où habites-tu ? — Chez la voisine. — Tu l'aimes ? — Elle me bat ! — Mme Jolicœur (telle la Jeannie des *Pauvres gens*) emporte dans ses bras la petite orpheline, la réchauffe et l'installe au milieu de ses forains. C'est le prologue.

Dix ans après. Une place publique, à Paris, le 14 juillet. Soirée de fête populaire battant son plein. Sur une estrade, entre une guinguette et un bal, les musiciens de la baraque Jolicœur mêlent leurs appels aux cors de chasse d'une baraque voisine. Ce tableau instrumental qu'a déjà peint M. Gustave Charpentier dans la *Vie du poète* (et où Emmanuel Chabrier eût excellé !) M. Coquard l'a refait avec un réalisme très pittoresque : aux sifflets de machine à vapeur, aux grosses caisses, aux tambours, aux cris, aux boniments, aux sonneries de trompettes, s'ajoutent des airs de *Mignon*, la *Marseillaise* jouée par 4 cornets à pistons, une chanson de Quartier latin et la *Czarine* (ces deux

dernières associées en un contre point imprévu). Je signalerai, après le « jeu de bouteilles » et « les chevaux de bois », une *valse lente* qui fait un charmant contraste avec le reste, par son élégance et sa légèreté. Autre contraste, d'ordre plus important : Le tumulte apaisé, nous apprenons que Geneviève, — c'est le nom de l'orpheline, — devenue une « artiste » surnommée l'*Alouette*, a déjà touché le cœur de trois personnes : Jean Taureau, le lutteur brutal, le jeune et sentimental Loustic (tous deux de la troupe Jolicœur) ; enfin un étudiant musicien, Jacques, qui, malgré les railleries de ses camarades, s'intéresse à la chanteuse. L'Alouette a horreur du premier ; le dernier ne lui déplaît pas. C'est le premier acte. Entre autres pages originales, j'y signalerai la jolie chanson : *Demande à la brise plaintive...* très simple de rythme et d'une mauvaise accentuation voulue.

Comme intermède symphonique, une excellente *marche foraine*. Acte II. La grand'route sur le plateau de Châtillon. Assise sur un talus non loin de la roulotte, et rêveuse comme Mignon, Geneviève travaille à quelque ouvrage, mélancoliquement. L'étudiant Jacques reparaît, lui avoue son amour, et s'abandonne avec elle, ingénument, à un rêve d'éternel bonheur. Le jour finit ; l'horizon est en feu... La face empourprée, à moitié ivre, Jean Taureau le lutteur vient sommer Geneviève de devenir sa femme ; éconduit, il lève sur elle un poing terrible qui s'abat sur le frêle Loustic, amoureux lui aussi, et généreusement interposé. — Cet acte abonde en inspirations délicates et poétiques. Tous les éléments d'intérêt sont fort bien mis en valeur, selon la loi des contrastes, et joliment encadrés. Il y a certaines pages (par exemple quelques lignes d'orchestre après la scène d'amour) qui montrent que M. Coquard s'est nourri de la pure substance de Beethoven (dernières sonates pour piano), et qu'il fut l'élève de C. Franck.

A Saint-Germain C'est le printemps. Partout des arbres en fleurs. Jacques est entré dans la troupe Jolicœur qu'il enrichit avec Geneviève, et Jean Taureau est en prison ; mais le pauvre Loustic est mourant. Celle qu'il aime pourrait seule le sauver. Par pitié, Geneviève lui donne quelques mots d'espoir ; et, cornélienne, va jusqu'à prier Jacques de se séparer d'elle pour quelque temps. Loustic est transformé par cette lueur d'amour qui vient enfin de briller pour lui ; mais — sublime lui aussi — il rend Geneviève à Jacques, leur demande de bien s'aimer, puis retombe dans une sorte d'agonie mystique. Un léger coup de vent fait tomber sur sa tête les fleurs des pommiers, au moment où il prend la main de Geneviève pour mourir plus doucement.

Tel est le dessin général de cette action musicale où tout est combiné en vue d'un réel intérêt et qui mérite un accueil très favorable du public. Musicalement, ce n'est pas une œuvre de coloris violent, mais de délicatesse, de goût, de sentiment, de mélodie et de symphonie bien construites ; la partition rappelle souvent l'écriture des maîtres classiques, et ce n'est pas un mérite ordinaire; elle fait, en somme, le plus grand honneur à M. Arthur Coquard. — J. C.

La Déclamation lyrique et l'enseignement du Chant.

A. GIRAUDET (de l'Opéra),

Ex-professeur au Conservatoire national de Musique et de Déclamation.

Le rapporteur de la sous-Commission de déclamation, M. Bardoux, dans les projets de réorganisation du Conservatoire, disait en 1892 : « *La déclamation*, pour employer une expression peu juste mais consa-« crée, est un art qui ne s'acquiert que... »

Quoique qualifié de « peu juste » par le rapporteur, ce mot est aujourd'hui si parfaitement compris de tout le monde qu'il est inutile d'en donner une définition. Mais quand il passe dans le domaine de l'art lyrique sous le titre de *Déclamation lyrique*, il est devenu la source d'une confusion inextricable qui se révèle dans les pièces officielles collationnées dans l'ouvrage dont nous avons tiré toutes nos citations (1).

Avant d'entrer dans l'examen de ces documents contradictoires, précisons la question à laquelle nous avons l'intention de nous borner dans ce travail. Que doit-on entendre par cette expression : *Déclamation lyrique ?* quel est le domaine réel de cette importante partie de l'art lyrique ? Après avoir fait une analyse critique de l'état de la question qui nous démontrera la nécessité de sortir de l'obscurité où elle se trouve, nous donnerons le sommaire des éléments essentiels de l'art lyrique et nous serons amené logiquement à la définition de la Déclamation lyrique.

L'expression : déclamation lyrique, employée pour la première fois en 1806 dans une circulaire du directeur général de l'Instruction publique aux préfets, a passé au Conservatoire, avant et après cette époque, par une série de transformations diverses, et si aujourd'hui elle est consacrée pour désigner un enseignement et une étude spéciale, on sait si peu sur quoi repose cet enseignement, où il commence et où il finit, qu'en 1892 « *son utilité* avait soulevé des objections ». (Plus loin nous verrons pour quelles raisons.)

Il y a cependant, actuellement, quatre classes de déclamation lyrique au Conservatoire ; il y a également, sous la même dénomination, des classes semblables dans les conservatoires de province et de l'étranger ; il n'est pas à présent un professeur de chant, si petit soit-il, qui ne se pique d'enseigner la déclamation lyrique, mais chacun l'interprète d'une façon différente, parfois opposée et toujours aussi vague.

(1) *Le Conservatoire national de Musique et de Déclamation.* Documents historiques et administratifs recueillis ou reconstitués par Constant Pierre, sous-chef du secrétariat (Imprimerie Nationale 1900).

Cherchons donc, par un petit historique dans un ordre chronologique : la division des études ; les différents programmes des classes qui se rapportent à l'art lyrique depuis la fondation du Conservatoire, ou plutôt de l'Ecole Royale de chant qui en a été le principe, et tirons-en les conséquences.

En 1783, nous trouvons dans le *Projet d'une école royale de chant :*

« Deux maîtres de solfège, pour l'intonation.

« Deux maîtres de musique.

« Un premier maître pour la perfection du chant.

« Un maître de déclamation.

« Un maître de grammaire et de fable.

« Un maître de danse. »

. . . .

« Les maîtres d'intonation auront pour fonction de *faire faire l'échelle* « aux élèves, de leur *placer la bouche*, *d'assurer les sons* de leur voix, de « leur faire *prendre les intonations justes*, enfin de *tirer de l'organe* de la « voix *le parti dont il sera susceptible.* »

Remarquons ici que : « placer la bouche », « assurer les sons », « tirer parti de l'organe », est de l'art vocal, et non du solfège.

« Les maîtres de musique seront chargés d'apprendre la musique aux « élèves en observant de ne pas faire dénommer les notes ; ils ne leur « permettront pas de chanter leurs leçons à pleine voix ; ils auront « attention que *leurs intonations* soient de la plus grande justesse, de « leur faire chanter sans gêne, de rendre leurs sons flexibles, en les « accoutumant de réserver les éclats pour ces momens rares où il faut « surprendre et déchirer ; enfin, ils ne négligeront rien pour leur for- « mer l'oreille.

« Les maîtres de musique montreront à leurs élèves lorsqu'il en sera « temps quelques rôles, mais seulement musicalement. »

Or, « apprendre la musique », « chanter sans pleine voix », « veiller à la justesse », « former l'oreille », n'est-ce pas du solfège et point du chant ?

Voilà donc dès le début une confusion fâcheuse.

Il est vrai que les maîtres de musique se distinguent des maîtres de solfège par l'enseignement des rôles !

« Quand les maîtres d'intonation auront suffisamment assuré la voix « d'un élève et que cet élève aura appris des maîtres de musique quel- « ques rôles, les maîtres de chant commenceront à lui donner leurs « soins et à lui montrer le goût du chant. »

Constatons encore que les maîtres d'intonation sont bien chargés de l'éducation vocale et que les maîtres de musique sont simplement des

répétiteurs, puisqu'ils doivent apprendre les rôles « seulement musicalement ».

Cependant nous lisons plus loin :

« Tous les acteurs et actrices de l'Opéra chargés des rôles en double et « en triple, quand ils auront appris leurs rôles, seront tenus de venir « les répéter avec les maîtres de goût et d'apprendre d'eux à les *bien « chanter.* »

Immédiatement après :

« Les maîtres de musique seront tenus de voir de temps en temps « ceux des premiers sujets qui pourront désirer leurs conseils sur la « *manière de chanter* leurs rôles dans l'opéra qui serait à l'étude. »

En sorte que voici, à présent, les répétiteurs passés professeurs de chant des premiers sujets et les maîtres de goût, eux, dirigeant les doublures et même les artistes en triple.

Nous avons vu, plus haut, qu'outre des professeurs de musique et de chant, il y avait d'autres maîtres.

« Les maîtres de grammaire et de déclamation seront obligés d'ap- « prendre à leurs élèves à lire les vers, à prononcer exactement, à bien « articuler, à entendre et à bien concevoir ce qu'ils diront ou prononce- « ront, à déclamer, à faire des gestes justes et arrondis, etc. Les maîtres « de danse seront tenus d'apprendre aux élèves à marcher et les élé- « ments seulement propres à leur assurer le maintien et leur donner de « la grâce. »

Là, également, on se demande lequel des deux maîtres de grammaire ou de déclamation doit apprendre à « entendre et bien concevoir ». Quant au maître de danse, s'il est chargé de « donner de la grâce », le maître de déclamation n'a pas à « apprendre à faire des gestes arrondis ».

Nous sommes convaincus que, dans la pratique, les choses s'arrangeaient mieux que ne le suppose l'ambiguïté du projet; néanmoins il serait permis d'en douter en lisant cette notice de Framery (1) sur ladite École royale :

«... La différence qui se trouve nécessairement dans la manière de « donner les leçons (*faute d'un ordre bien établi dans la distribution des « éudes*), quelqu'unanimité qu'on veuille supposer aux maîtres dans leurs « principes, ne sert qu'à embrouiller les idées des élèves et à retarder « leurs progrès. »

Nous verrons par la suite que, malgré le temps, malgré les progrès de

(1) Framery, *Encyclopédie Méthodique*. Page 34 de l'ouvrage de M. C. Pierre.

l'art, on n'a jamais pu se dégager complètement de la confusion initiale impliquée dans le premier projet de l'École.

Avant de continuer, nous devons faire l'observation importante constatée par le précédent programme des études : qu'il ne suffit pas au chanteur de savoir chanter, mais qu'il doit aussi savoir déclamer avec des gestes justes. Toutefois, il est établi une distinction pour la déclamation du comédien et celle du chanteur, car dans la notice de Framery, citée plus haut, il est question « d'un maître pour la déclamation *parlée* « et de deux maîtres pour la *déclamation chantée* ».

En 1784, à l'ouverture de l'École, il y a deux maîtres, « MM. Molé et Pillot pour *la déclamation* et le *jeu de théâtre* », sans désignation spéciale.

En 1788, l'état du paiement les inscrit sous un nom nouveau : « M. Molé pour la déclamation et M. Pillot maître *pour le chant* ». (Le mot de déclamation sous-entendu.)

En 1795, la déclamation chantée devient *chant déclamé.*

En 1798 : *Revision des règlements*, — proposition nouvelle de « deux « professeurs de *déclamation applicable à la scène lyrique* ».

En 1800 : arrêté réduisant le personnel enseignant et portant « à *un seul professeur* la classe de déclamation applicable à la scène lyrique ».

Enfin en 1806, en même temps qu'un décret de l'Empereur établissant le pensionnat du Conservatoire impérial de Musique, stipulait l'enseignement de la déclamation applicable à la scène lyrique, une circulaire du directeur général de l'Instruction publique invitait les préfets des départements « à indiquer au gouvernement les jeunes gens « de l'un et de l'autre sexe comme doués des plus belles dispositions « pour le chant et LA DÉCLAMATION LYRIQUE » !!!

Nous supposons que les préfets d'alors avaient vraiment un flair particulier pour découvrir les dispositions des jeunes gens à « la déclamation lyrique ». Ce qui certes ne devait pas être facile, à en juger par les différentes appellations de celle-ci : déclamation chantée; jeu de théâtre ; déclamation pour le chant ; chant déclamé ; déclamation applicable à la scène lyrique... Le mot « déclamation lyrique », qui a fait une si belle fortune et que nous devons au conseiller d'Etat Fourcroy, n'est pas plus net que les autres; mais, à notre avis, il est plus joli et plus harmonieux que : chant déclamé, auquel on revint plus tard cependant...

Le décret de 1806 établissant dans le Conservatoire une école de déclamation fait remarquer « qu'il y avait déjà dans le Conservatoire une « classe de déclamation applicable à la scène lyrique ; elle est tenue « alternativement par les professeurs ».

Quels sont-ils? MM. Monvel, Dugazon, Dazincourt et Lafont. Or,

malgré leur valeur intellectuelle et artistique, quelle sorte d'enseignement pouvaient-ils donner à des chanteurs ?

En 1808, le règlement dit que « le Conservatoire comprend deux « écoles spéciales, l'une de Musique, l'autre de Déclamation.

« Dans les classes de la première, toutes les parties de l'art musical « sont enseignées ; dans celles de la seconde, on enseigne la déclamation « spéciale, tragique et comique, la déclamation des mêmes genres « appliqués à la scène lyrique et la déclamation oratoire. »

Cette fois, c'est bien net. L'ex-déclamation lyrique ne fait plus partie de l'école de chant : c'est *la déclamation tragique et comique* appliquée à la scène lyrique qui la remplace, et c'est à l'école de déclamation, sans adjectif, qu'elle est enseignée.

Pourtant, un peu plus loin, un alinéa nous prouve que l'expression *déclamation lyrique* existe toujours, puisque « les élèves étudiant le « chant peuvent cumuler l'enseignement de la vocalisation et de la « déclamation lyrique ».

En 1816, l'organisation éveille en nous une immense perplexité.

Jusqu'à présent, nous avions cru que les différents titres de la classe qui nous occupe n'étaient que les variétés d'une même idée, les noms divers d'un même enseignement ; pas du tout ! Nous nous étions trompés, puisque nous trouvons « M. Garat professeur de chant déclamé et « M. Martin professeur de déclamation lyrique et chant ».

Nous sommes heureux de voir ces classes placées sous la direction d'artistes chanteurs, mais nous devons croire, maintenant, qu'elles étaient différentes, puisqu'elles portaient des titres divers.

Néanmoins dans l'état du personnel de la même année, comme si nous assistions à un jeu de casse-tête chinois, M. Garat « est maître de « la classe de perfectionnement ; MM. Martin et Guichard, maîtres de « chant déclamé ». La déclamation lyrique disparue et M. Martin devenant, avec M Guichard, maître de chant déclamé, nous font revenir encore sur cette idée que les diverses appellations de la classe ont pour but le même objet. Mais nous ne sommes pas au bout de nos doutes. Au mois d'*octobre* 1817 voici les propositions relatives au concours : « *Classes de chant déclamé et de déclamation lyrique.* N'est-il pas à propos que ces classes concourent ensemble ? » M. Perne (1) répond : « Je le pense, parce que ces deux classes concourent au même but et que si l'on séparait leurs moyens de concours, ce serait inutilement un double emploi. » M. Cherubini (2) ajoute : Oui.

(1) Inspecteur général.
(2) Directeur du Conservatoire.

Cette fois-ci, et décidément, nous voilà édifiés à tout jamais ; il y a bien deux classes différentes, mais nous ne savons pas quel enseignement les distingue. Et quels sont donc ces « moyens de concours » ?

Au mois de *novembre* de la même année, le ministre de la maison du Roi propose « qu'il soit accordé à la classe de déclamation *drama-* « *tique* un quatrième professeur *spécialement* destiné à l'enseignement « de la déclamation lyrique ». On croirait, devant cette proposition, que la classe n'existait pas. De plus, voilà ce nouveau professeur des classes de déclamation dramatique qui enseigne « spécialement » les chanteurs.

Comprenne qui pourra !

A ce moment nous découvrons cette jolie perle que, chemin faisant, nous recueillons : « Le sieur Le Sueur est nommé professeur de la classe « de composition musicale avec titre et fonctions de professeur de con- « trepoint et d'*idéal* »...

En 1818, « Création de classes des études de l'opéra. Il y aura à « l'Ecole royale, sous le titre de *classes des études de l'opéra*, des classes « spéciales de déclamation et de chant affectées aux études propres « aux sujets de l'Académie royale de musique, et ces classes seront dé- « nommées comme suit : Etude des rôles ; vocalisation ou préparation « au chant ; chant perfectionné ; déclamation lyrique. »

Ah ! nous respirons un peu. Voilà la déclamation lyrique réintégrée en bonne place, c'est-à-dire dans les études d'opéra. Hélas ! à propos de la désignation des prix nous retrouvons en titre de section :

« Chant déclamé ». *Tragédie lyrique. — Comédie lyrique.*

Cette nouvelle désignation de la déclamation lyrique en subdivision du titre : *chant déclamé*, nous dit à nouveau que c'est le même art. Pourtant nous avons vu, une année avant MM. Perne et Cherubini, faire une distinction entre ces deux mots.

C'est de plus en plus obscur.

Les professeurs de chant et de vocalisation n'étaient guère mieux fixés sur leurs fonctions, puisqu'une réglementation parut nécessaire en 1819, comme en témoigne l'« arrêté concernant les attributions des « professeurs de chant et des professeurs de vocalisation. Considé- « rant qu'il est indispensable pour le service de l'École de fixer d'une « manière précise les fonctions de MM. les professeurs de chant et de « vocalisation et d'empêcher qu'il ne s'introduise aucune confusion « dans les études, arrêtons :

« A. — MM. les maîtres de chant pourront seuls faire étudier et

« chanter, dans les classes, des airs, scènes et autres morceaux de mu-
« sique auxquels sont adaptées des paroles.

« B. — MM. les maîtres de vocalisation ne s'occuperont que de la pose « de la voix et ils ne donneront leurs leçons de chant que sur des voca- « lises ou morceaux de musique sans paroles ».

Poursuivons nos recherches.

En 1822, dans les règlements de l'École, les études de la déclamation lyrique, *tragique et comique*, « sont à deux degrés ».

« 2e degré : classe de répétition et mise en mémoire. 1er degré : en- « seignement et exercices de déclamation lyrique. »

Encore du nouveau : de la tragédie et de la comédie lyrique nous passons à la *déclamation lyrique tragique* et à la *déclamation lyrique comique.*

Ceci est peu important; mais que penser de la division des degrés ? Et comment peut-on assimiler « des répétitions et la mise en mémoire » à un enseignement d'art ? Quant au premier degré, nous disons que, pour faire faire des exercices, il faudrait d'abord une définition de l'enseignement et qu'il y eût une technique.

Nous en sommes loin pour l'instant.

En 1827, nous lisons : « *Classe de déclamation lyrique.*

« Cette classe qui renfermait deux appellations très distinctes, *la décla-* « *mation lyrique de grand opéra et la déclamation spéciale* nécessaire « aux élèves de l'opéra comique, était néanmoins confiée à un seul « professeur, lequel, en aucun cas, n'aurait pu réunir les qualités « complexes que ce double enseignement aurait exigées. Il a été décidé « de rétablir la division en deux classes qui existait précédemment; « la première de déclamation lyrique pour l'opéra, la seconde de décla- « mation spéciale pour l'opéra comique. Il est bien entendu que le pro- « fesseur de cette dernière classe n'aura à s'occuper en rien de la direc- « tion musicale des élèves. »

C'était très bien quand il ne s'agissait que de la déclamation dite spéciale, c'est-à-dire de la déclamation des poèmes. Mais les ensembles chantés, qui s'en occupait ? qui déterminait le sentiment général afin que chaque personnage ne tirât pas de son côté ?

En 1848, « il y a une classe d'étude des rôles annexée aux classes de « déclamation lyrique.

« Elle a pour objet de préparer les élèves, par des répétitions pure- « ment musicales, aux travaux des classes de déclamation lyrique aux- « quelles sont réservées *la mise en scène* des morceaux appris, *l'indica-* « *tion du sentiment* et *de l'action dramatique* que comporte leur exécu- « tion au théâtre. »

Voilà enfin un léger éclaircissement. C'est la chose la plus intéressante que nous ayons trouvée depuis longtemps et, par une singulière disposition, elle figure, dans le projet de réorganisation, à la section « I — Enseignement élémentaire, paragraphe 4 : *Etude des rôles* ».

. . . .

« La classe de déclamation lyrique reçoit les élèves chanteurs qui se « destinent au théâtre. Ils peuvent être admis lorsque leurs études sont « assez avancées pour que les *leçons lyriques* (?) leur soient profitables.

« Il y a trois classes, dont une pour *l'opéra sérieux*, une pour *l'opéra* « *comique*, une pour les deux genres. Ces classes sont tenues par des « professeurs titulaires qui doivent être *musiciens.* »

Ceci est une véritable révolution, puisque cette pauvre déclamation lyrique rentre finalement dans le domaine lyrique, après avoir été ballottée d'école en école, changeant de nom constamment, et avec des vicissitudes étranges à chaque réorganisation.

« Cette dernière condition (être musicien) est désormais *indispensa-* « *ble* chez des professeurs qui ne doivent pas borner leur enseignement « à la mise en scène, à la démonstration de l'action dramatique, mais « qui doivent *connaître le style*, *le sentiment*, *le mouvement* des mor- « ceaux exécutés par l'élève, être en état de le ramener s'il s'égare, enfin « lui communiquer toutes *les ressources*, tous *les procédés de l'art ly-* « *rique* qui ne sont pas les mêmes que ceux de la déclamation spéciale « et de l'art dramatique. »

Avouons que l'on a mis bien du temps à s'apercevoir de la différence des procédés déclamatoires et nous pouvons féliciter les auteurs du règlement de 1848. Cependant nous ne comprenons pas trop « la connaissance du style et du sentiment, et le mouvement des morceaux », qui ne sont, en quelque sorte, qu'une tradition que doivent naturellement posséder les professeurs, non un art à apprendre aux élèves. Tout cela est sonore mais vague. Moins, toutefois, que « toutes les ressources et les procédés de l'art lyrique », ce qui à la lettre voudrait dire : que les professeurs doivent être maîtres de la voix et du chant. Nous n'y verrions aucun mal, pour notre part, bien au contraire, mais nous sommes certain que ce n'était point là l'idée des rédacteurs. Alors ?

A la même époque, le règlement accorde à la déclamation lyrique une importance capitale, puisque celle-ci forme une section qui lui assure son entrée dans « le comité d'enseignement » ainsi divisé :

« 1er Comité, enseignement élémentaire ;

« 2e Comité, chant ;

« 3e Comité, *déclamation lyrique ;*

« 4e Comité, piano, harpe, etc. »

Cependant il n'y a que trois classes et elles sont représentées par un comité spécial, comme les classes de chant qui sont alors au nombre de huit.

En 1850, les classes s'élèvent à quatre : « deux pour l'opéra sérieux, deux pour l'opéra comique ».

En 1870, « Le cours de chant est divisé en trois degrés :

« Premier degré : Exercices préparatoires de la voix, vocalisation.

« Deuxième degré : Continuation des études du 1er degré ; réunion « de la parole et du son ; étude classique du chant.

« Troisième degré : perfectionnement du style ; étude de l'expression ; « études complémentaires du chant.

Ce troisième degré n'est-il pas vraiment la déclamation lyrique ? Nous le croirions volontiers, si nous n'avions vu les bizarreries précédentes ; par prudence, attendons.

Ajoutons encore qu'en 1870 il y a deux classes pour « *le grand opéra* et deux pour l'opéra comique ».

Toujours de nouveaux titres !

En 1878, « il n'y a plus qu'une classe pour *l'opéra*, deux pour l'opéra comique ».

. . . .

« L'accompagnateur est chargé de l'étude des rôles.

« Les élèves suivent obligatoirement une *classe de maintien* et une « *classe de diction* ».

En 1892, nous voilà arrivés à la dernière *Commission d'organisation des études*.

« L'enseignement est donné à deux degrés.

« 1er degré : Enseignement *technique ;* degré supérieur : Enseignement *artistique* ».

« *DU CHANT.*

« L'enseignement du chant est divisé en trois sections :

« 1re section : le chant proprement dit ;

« 2e section : l'ensemble vocal ;

« *3e section : la déclamation lyrique* ».

Ah ! cette fois, la déclamation lyrique est en bonne posture et le maître est un *professeur de chant* de la troisième section. Il n'y a plus d'erreur possible.

Voyons le programme.

« 1re SECTION.

« Du chant proprement dit.

« Le cours de chant du 1er degré comprend : A. la position et la déter-
« mination de la voix ; B. l'étude du souffle et de la respiration ; C. la
« vocalisation et la gymnastique vocale ; l'étude spéciale de l'articu-
« lation.

« Le cours de chant supérieur comprend : A. l'étude de l'accentuation
« et de l'expression ; B. l'application des études vocales aux divers
« styles musicaux ; C. la connaissance approfondie de la littérature du
« chant. »

Ce programme a un défaut : celui d'en dire trop et pas assez. Il est bien certain que l'on ne peut pas poser la voix sans la déterminer. L'étude de la respiration, elle, est sans doute très importante, mais pas plus que celle de l'émission, des registres, de l'homogénéité, etc., dont on ne parle pas et qui mériterait d'être indiquée.

Nous comprenons bien que l'on ait jugé inutile d'entrer dans le détail de tous les éléments du chant ; alors, à notre avis, il eût été préférable de n'en signaler aucun. Ainsi, on parle de l'étude *spéciale* de l'articulation et on oublie les voyelles. Celles-ci cependant sont bien plus *spéciales* dans le chant que l'articulation, qui n'a, elle, qu'une simple exagération à produire pour arriver à son but.

Quant au chant supérieur, qu'entend-on par accentuation ? Est-ce la nuance, l'expression ? et les styles musicaux ? autant de mots qui auraient besoin d'être définis. Il y a certainement dans ce programme un désir de préciser les éléments des études, mais nous restons toujours dans le vague.

« 2e SECTION — Ensemble vocal.

« *DÉCLAMATION LYRIQUE.*

« *Troisième section du chant.* » — Nous allons donc enfin savoir ce que nous souhaitons depuis le commencement de nos recherches.

« Le cours de déclamation lyrique de premier degré consiste en :
« A. Etude de la prosodie française. B. Etude de la déclamation ;
« C. Ecole de maintien ; D. Ecole de mimique appliquée musicalement.

« Le cours supérieur de déclamation lyrique consiste en : A. Applica-
« tion de la prosodie et de la déclamation à la parole chantée ; B. Etude
« de la mimique et du mouvement dans le chant ; C. Connaissance
« historique des principaux drames musicaux français depuis Lulli,
« suivant les rôles propres à chaque nature de voix ».

Est-ce tout ? Non !

Pour comble : « Un professeur spécial de maintien et de mimique peut « être adjoint au professeur de déclamation lyrique du 1er degré. » Voilà ! c'est fini.

De sorte qu'il ne reste au professeur de déclamation lyrique que l'étude de la prosodie, de la déclamation et le mouvement scénique.

Quelle déception ! Nous avions pu croire, un moment, que dans la division du chant en trois sections, la troisième : déclamation lyrique, avait pris rang à la véritable place que nous lui assignons dans l'art lyrique, comme nous le verrons bientôt. Erreur ! Si nous considérons le programme ci-dessus, il ne révèle absolument *rien de lyrique*, ni quoi que ce soit qui ait *rapport à l'art du chant*. Alors nous demandons toujours : Qu'est-ce donc que la déclamation lyrique ?

On pourrait croire que nous exagérons notre perplexité ; qu'après tout, chacun des programmes contient quelques détails, qui, réunis, formeraient un ensemble permettant de donner un corps à l'enseignement qui nous intéresse. Eh bien ! essayons. Nous reprendrons et continuerons d'abord la série des appellations de la classe. Elle ne contient pas moins de 17 titres différents.

En 1783 : déclamation chantée. 1784 : déclamation ; jeu de théâtre. 1788 : déclamation pour le chant. 1795 : chant déclamé. 1798 : déclamation applicable à la scène lyrique. 1806 : *déclamation lyrique*. 1808 : déclamation tragique et comique appliquée à la scène lyrique (encore déclamation lyrique). 1816 : chant déclamé ; déclamation lyrique (classes différentes). 1818 : études de l'opéra. Chant déclamé divisé en : tragédie lyrique et comédie lyrique. 1822 : déclamation lyrique tragique et comique. 1828 : déclamation lyrique du grand opéra ; déclamation spéciale (opéra comique). 1848 : leçons lyriques ; opéra sérieux. 1870 : classe de grand opéra. 1878 : classe d'opéra. 1892 : 3e section du chant : déclamation lyrique.

(*A suivre.*) A. GIRAUDET, de l'Opéra.

Les années de jeunesse de J.-P. Rameau.

(*Suite.*)

Quoi qu'en ait dit Fétis, Marchand ne tint jamais à Paris l'orgue des Pères de la Mercy (1), et aucun des prédécesseurs immédiats de Rameau

(1) Aucun de ses biographes ne le dit du moins, et ses deux *Livres de clavecin* de 1702 et 1703 ne l'indiquent pas davantage. L'auteur y signe seulement « *M. Marchand, organiste de l'Eglise de Saint-Benoist, des RR. PP. Jésuites de la ruë Saint-*

ne compte parmi les artistes notoires de ce temps (1). L'instrument non plus n'était point de ceux dont une grande église eût pu s'enorgueillir. En 1674, les Pères de la Mercy avaient acquis de Me Antoine-Robert Baglan, notaire au Châtelet de Paris, « un cabinet d'orgues en deux corps l'un sur l'autre, avec deux bourdons, deux fluttes et autres jeux, avec deux soufflets et deux claviers, moyennant la somme de XI cens livres... » (2). Instrument de salon pour autant dire, et qui ne comportait pas ces effets imposants de sonorité, ni cette variété de timbres que le style alors en faveur exigeait pourtant impérieusement pour les pièces d'église.

L'attribution de ces deux orgues à notre jeune compositeur ne lui

Jacques et du grand couvent des RR. PP. Cordeliers ». Ce dernier instrument était sans doute le plus important, celui que Marchand aimait le plus à toucher. Ce fut aussi, d'après Titon du Tillet (*Parnasse François*), le seul qu'il voulut reprendre au retour de son voyage d'Allemagne, c'est-à-dire aux environs de 1720.

Une indication toute pareille est fournie par un imprimé de la collection Thoisy de la Bibliothèque nationale. Marchand, qui y paraît en fort mauvaise posture à la suite d'une machination calomnieuse contre Pierre Dandrieu, prêtre et organiste de Saint-Barthélemy dont il souhaitait sans doute avoir la place, y est dit simplement organiste des Jésuites de la rue Saint-Jacques. La pièce est de 1702.

Fétis, manifestement, ne lui a attribué l'orgue des Pères de la Mercy que pour la commodité de ses hypothèses biographiques sur Rameau. Il fallait que l'organiste dijonnais, venant pour la première fois à Paris en 1717, encore complètement inconnu, ait été le suppléant de Marchand. Comme le recueil de 1706, que Fétis ne cite pas mais qu'il connaissait cependant, lui attribuait les orgues des Jésuites et de la Mercy, le biographe a supposé qu'il y avait erreur sur la date, mais il a utilisé tout de même l'indication en faisant de Marchand le titulaire et de Rameau son suppléant.

On peut lire sur Marchand l'étude que M. A. Pirro a placée en tête des œuvres de ce compositeur rééditées dans les *Archives de l'orgue* de M. Guilmant, et aussi dans la *Tribune de Saint-Gervais* (janvier 1900).

(1) En 1653 c'est un certain Bourgoing qui se retire dans la communauté, où, moyennant son logement et son entretien, il s'engage à tenir l'orgue (Archives nationales, LL 1556); en 1683, un sieur Pitais, en 1690, un sieur Delavergne (S. 4290). Ce Pitais réapparaît ensuite comme organiste de Sainte-Madeleine en la Cité. Il y est reçu sur la recommandation de Lebègue, le 13 septembre 1693. Le 4 décembre 1701, il s'est retiré à Saint-Gatien de Tours et d'Agincourt le remplace (LL 825).

(2) Archives nationales, S. 4290. — Comme le couvent se trouvait gêné à ce moment, on aliène pour solder cette acquisition un legs fait précédemment : à savoir, un vase d'agate, un tableau de lapis à feuilles d'or et des tapisseries. Lesquels objets « estoient d'un usage incommode et même indiscret pour l'Eglise, attendu que la coupe ou vase d'agate estoit fragile... que la tapisserie représentoit des personnages et dieux fabuleux et mesme des nuditez, que le tableau de lapis à figures à feüilles d'or en demy-relief se gastoit journellement et que les dites feüilles se détachoient ... » On fit 2900 livres du tout, dont 1100 payèrent l'orgue et 100 servirent « pour la reparation et ajustement des dites orgues ». (Archives nationales, LL 1556.)

permettait pas de rivaliser commodément avec les grands organistes qui, plus heureux que lui, avaient à leur disposition les chefs-d'œuvre des plus habiles facteurs dans les paroisses du premier ordre. C'était une situation d'attente. Il faut croire cependant que Rameau y tenait beaucoup et que les émoluments qu'il en retirait, joints aux avantages qu'il pensait sans doute se procurer, lui suffisaient, au moins provisoirement. Un an tout au plus après sa prise de possession, nous le voyons en effet refuser de sacrifier ces deux postes pour un autre, d'importance plus considérable, mais où on lui imposait cette condition de renoncer à tout autre emploi. C'était à Sainte-Madeleine en la Cité, paroisse qui, sans être des premières de Paris, était pourtant à même de payer plus largement son organiste.

Au mois de septembre 1706, l'orgue de cette église se trouvait sans titulaire. D'Agincourt, artiste d'une certaine réputation et qui fut par la suite un des organistes de la Chapelle du roi, venait de le quitter pour aller prendre possession de l'orgue de la cathédrale de Rouen. Le dimanche 12 septembre, les marguilliers délibèrent qu'il serait fait un concours entre les candidats qui déjà se présentaient. Il y en avait un certain nombre : un aveugle, le sieur Gilliers, « qui avoit toujours joué en l'absence dudit sieur Dagincour ou avant luy, en l'absence des autres ; le sieur Manceau ; le sieur Hauté, organiste des Enfants-Rouges ; le sieur Mannoury, organiste de Notre-Dame de Bonne Nouvelle; le sieur Morel, organiste des filles du Saint-Sacrement rue Saint-Louis au Marais; M. Corneil, organiste de Nostre-Dame (sans doute organiste en second); M. Dornel, » qui n'avait point d'orgue. Enfin « le sieur Rameau, organiste des Jesuistes rue Saint-Jacques et de la Mercy », figure pareillement sur cette liste de musiciens, lesquels, dit le texte, « sont tous gens d'honneur et de probité ».

Visiblement, en se faisant inscrire, Rameau n'avait pas l'intention d'accepter s'il triomphait de ses rivaux, puisqu'il était expressément stipulé dans les conditions imposées que celui qui serait reçu « fera sa soumission de n'avoir aucun autre orgue et qu'il ne pourra s'absenter du service en personne sans un légitime empêchement... à peine de diminution de trois livres pour chacune fois qu'il manquera (1) ».

(1) *Registre des délibérations de l'Eglise Sainte-Madeleine en la Cité.* (Archives nationales, LL 826, p. 3235.) Cette détermination avait été prise pour réagir contre les habitudes de cumul des organistes qui deviennent par la suite un détestable abus. Tels artistes se trouvent titulaires de trois, quatre orgues et plus, et l'on se demande comment ils faisaient pour remplir leur charge. A la vérité, le service des églises variait beaucoup d'une paroisse à l'autre, au lieu d'être limité, comme de nos jours, aux offices des dimanches et fêtes solennelles. Malgré cela, il est bien évident

Puisque Rameau était d'avance résolu à ne pas accepter cette obligation, il n'avait d'autre but, en prenant part au concours, que de faire apprécier son mérite par le jury qui devait en décider : jury où se devaient rencontrer quelques-uns des plus fameux organistes du temps.

La fabrique et le curé s'adjoignirent en effet trois artistes célèbres : Gigault, organiste de Saint-Nicolas-des-Champs, à qui nous devons plusieurs recueils de pièces extrêmement intéressantes pour les hardiesses harmoniques et l'ingéniosité de facture; de Montalan, organiste de Saint-André-des-Arts, et Dandrieux, de Saint-Merry. Au jour dit (c'était à la fin d'octobre), six concurrents se présentèrent. Quelques-uns, déjà inscrits, s'étaient récusés ; il y avait aussi quelques nouveaux ; finalement, écrit le secrétaire de la compagnie, « devant une très grande quantité de monde assemblée en la dite Esglise, les sieurs Calvière, Manceau, Vaudry, Poulain, Rameau et Dornel se sont trouvés dans le jubé de l'orgue et ont touché et joué l'un après l'autre, ce qui a fait un concours de plus de deux heures. Et lesdits experts ayant esté d'avis que le dit S[r] Rameau fut choisi, ce n'a pu estre fait d'autant qu'il n'a voulu quitter l'orgue qu'il joue aux Jésuistes et aux Religieux de la Mercy. Et, ayant conféré avec lesdits sieurs pour un des meilleurs sujets, sont d'advis que le sieur Anthoine Dornel, organiste, demeurant rue Dauphine, paroisse Saint André des Arts, chez le sieur Lebègue, perruquier (1), qui n'a aucune orgue, a toutes les bonnes vie, mœurs et capacité : lequel a pour le présent accepté la place d'organiste de la ditte parroisse... (2) »

Une note marginale du registre où fut consigné ce procès-verbal in-

que les grands organistes que l'on se disputait partout ne jouaient que de temps en temps dans chacune, à l'occasion de quelque fête notable. Le reste du temps, sauf en la principale église, c'était un de leurs élèves qui, à titre bénévole, les remplaçait, en attendant une occasion favorable pour se placer à son tour.

(1) On peut noter au passage ce petit trait de mœurs du temps, que les jeunes musiciens se logent volontiers chez un perruquier. Rameau était pareillement domicilié, comme on l'a vu, chez un de ces artistes en coiffure, et Haydn le fut aussi, ainsi que bien d'autres encore. La boutique d'un perruquier est alors un bureau de nouvelles : la profession du maître de céans le met en relations presque continuelles avec toute sorte de personnes. Il en résultait évidemment certaines facilités pour faire prôner ses mérites et arriver à se constituer une clientèle d'élèves.

(2) Archives nationales, LL 826. — Ce compte rendu de la séance ne nous donne assez naturellement aucune indication sur la partie technique du concours. Cependant nous savons à peu près les exercices auxquels les candidats étaient conviés. Voici par exemple le programme d'un concours analogue à Saint-Jean de Rouen, le 26 octobre 1711 : « Il vous plaira, Monsieur, toucher l'hymne *Veni Creator* en *E mi bemol* tierce majeure, plain-chant qui sera touché sur le plein jeu avec la pédalle, à quatre parties égales à quatre temps notte contre notte. Ensuite vous

siste plus particulièrement sur le mérite de Rameau, jugé « le plus habile par ceux qui avaient été invitez d'assister au concours à cet effet ». Le témoignage des experts a grande valeur : tant à cause du mérite de ces artistes que parce que ce Dornel, classé seulement le second, fut toujours par la suite universellement tenu pour un des meilleurs organistes de Paris. Quoique fort jeune encore, puisqu'à cette date il avait vingt-trois ans à peine, Rameau était donc en possession d'un talent déjà remarquable, non pas seulement pour la province, mais tout aussi bien pour la capitale.

On a prétendu qu'il devait une grande part de ce talent aux exemples et aux leçons de Marchand, réputé en ce temps le premier des virtuoses. C'est vraisemblable. Maret et Fétis après lui parlent de relations entre les deux artistes : non pas tant, à vrai dire, pour en admirer le résultat que pour attribuer au malheureux Marchand (lequel était en effet un assez vilain homme) les sentiments de la plus basse jalousie, du jour où il aurait pris conscience du génie supérieur de son jeune rival. « Rameau, dit Fétis, ne voulant perdre aucune occasion de l'entendre et d'étudier sa manière, alla se loger dans le voisinage du couvent (des Cordeliers). Accueilli avec bienveillance par Marchand, il en reçut des promesses de protection qui furent d'abord sincères, car le maître donna quelques leçons à son nouvel ami et le prit pour suppléant aux orgues des Jésuites et des Pères de la Merci ; mais après que Rameau lui eut montré quelques-unes de ses pièces d'orgue, le zèle de Marchand pour son protégé se refroidit, et bientôt celui-ci put se convaincre de la difficulté qu'il éprouverait à s'établir à Paris en présence d'un tel adversaire. »

Suit le récit du concours pour la place d'organiste de Saint-Paul, où Rameau aurait échoué par suite des mauvaises dispositions de Marchand à son égard. Mais, il faut le dire dès maintenant pour la clarté du récit, ce concours n'a nullement eu lieu à la date que tout le monde lui assigne d'après Fétis, mais seulement dix ans plus tard : en 1727, et non en 1717, date où le narrateur place la première apparition de Rameau à Paris (1).

toucherez une fugue grave à quatre parties sur le sujet de l'hymne, qui sera touchée sur la Trompette, Clairon et Chromorne sans tremblant. »

Sans doute, les concurrents devaient aussi jouer quelque pièce libre à leur choix, où ils pouvaient rivaliser de virtuosité et de belle exécution.

(1) C'est autour de cette date erronée que Fétis a construit tout l'échafaudage de sa biographie et c'est à cet échec, insignifiant dans la carrière du compositeur, qu'il a voulu rapporter tous les événements, de gré ou de force. Cette erreur capitale l'a entraîné aux inexactitudes les plus marquées, inexactitudes très souvent volontaires.

Le récit de Maret, moins orné d'épisodes à effet (1), est en somme analogue : « Rameau crut qu'un jeune homme devoit trouver un protecteur dans un artiste célèbre; il lui rendit visite. Marchand lui fit d'abord beaucoup d'offres de service : ensuite il lui demanda à voir quelques-unes de ses pièces d'orgue dont il lui parloit. Mais dès qu'il les eut vues, il conçut de la jalousie contre Rameau et ne voulut plus s'employer pour lui (2). »

On a beau jeu de parler des pièces d'orgue de Rameau, en leur prêtant des mérites assez rares pour révéler du premier coup le génie de leur auteur à un artiste comme Marchand dont, dès 1706, la réputation était solidement établie et qui avait de lui-même une assez haute idée. Comme personne ne les a vues et qu'on suppose seulement que Rameau en écrivit, il n'y a pas lieu de se gêner. Cependant, si l'on prend le premier livre de clavecin de 1705, il faut bien convenir qu'il ne s'y rencontre aucune pièce d'une valeur s'imposant à ce point. Marchand l'a dû lire sans pressentir un rival dangereux. Et s'il se peut que Rameau et lui aient été en mauvais termes par la suite, je ne ferai point remonter leur brouille à cette époque. Bien au contraire, j'admets volontiers que l'organiste de Dijon a dû profiter dans une large mesure des exemples et même des conseils de son confrère parisien (3).

La grande facilité de Marchand à « jouer de tête », c'est-à-dire à improviser, son talent tout spécial pour la fugue, telle qu'on l'entendait alors en France, ont toujours fait l'admiration de Rameau : même à la fin de sa vie, il ne s'en est jamais caché (4).

(1) Telle par exemple cette idée de Rameau allant se loger près du couvent des Cordeliers. Les religieux ont leur maison rue Saint-Honoré, et Rameau est descendu (en 1706) rue Vieille-du-Temple. Ce n'est pas fort rapproché.

(2) Pour Maret comme pour Fétis, tout ceci se passe en 1717, puisque le secrétaire de l'Académie de Dijon, sans rien affirmer d'ailleurs, a proposé cette date pour le premier voyage à Paris. A noter cependant l'expression de Maret parlant de Rameau : « *un jeune homme* ». En 1717, le compositeur aurait eu trente-quatre ans, et l'expression paraîtrait assez mal choisie. Maret ne s'est pas aperçu de cette contradiction.

(3) Les expressions dont Maret se sert en un autre endroit en sont la preuve. Il compare Rameau à Marchand et à Clérambaut : « Moins brillant peut-être dans l'exécution mais plus sçavant que le premier dont il se glorifioit d'être l'élève, sa main ne cedoit pas en délicatesse à celle du second... » Cependant il disait ailleurs que le compositeur dijonnais, étant allé entendre Marchand aux Cordeliers, « fut frappé de la beauté de l'exécution de ses symphonies, mais qu'il reconnut aux fugues que cet artiste n'était pas bon musicien ! .. »

Tout cela est bien vague et bien contradictoire, on le voit.

(4) Cela résulte de ce que dit Burney (*A general History of Music*), lequel n'a même pas l'air d'avoir eu connaissance de refroidissement survenu entre les deux artistes : « Rameau, his friend and most formidable rival, frequently declared

S'il s'agissait dans cette notice d'autre chose que d'une biographie proprement dite, il serait intéressant de rechercher si d'autres influences n'ont pas contribué, dès ce premier voyage, au développement de la pensée du compositeur. On avance bien légèrement qu'il a tiré de son propre fonds tout ce qu'il n'a pas imité des procédés de Lulli. Ce ne serait pas diminuer son mérite que de déterminer ce qu'il a emprunté au contraire à certains maîtres de ce temps, à Lalande en particulier (1). Mais ceci demanderait de longs développements et se réfère d'ailleurs à son style de théâtre ou de motet. Or ses œuvres en ce genre sont d'une date postérieure. Ce doit être plutôt lors de son établissement définitif à Paris que, désormais orienté de ce côté, son génie s'applique à s'assimiler, pour les rendre siens, tous les progrès réalisés dans la technique de l'art.

C'est certainement dès cette époque qu'il dut se sentir attiré vers les problèmes de pure théorie, dont le *Traité de l'Harmonie* et les ouvrages qui le complètent s'efforcent à donner la solution. A supposer qu'il ait été dès sa prime jeunesse sollicité par ces questions, chose peu vraisemblable, ce n'est guère qu'à Paris que ces méditations ont pris corps : seulement alors il a pu trouver les moyens commodes d'acquérir, dans les livres ou par le commerce des savants, les connaissances scientifiques nécessaires. S'imagine-t-on qu'en province, à Avignon, à Clermont ou à Dijon, les volumineux écrits de Zarlino ou de Mersenne fussent faciles à se procurer, à moins qu'un hasard singulier n'eût mis sur la route du jeune homme quelque savant méditant dans la solitude sur ces graves sujets ? A Paris, tout au contraire, il y avait des ressources que l'on eût vainement cherchées ailleurs : plus d'un théoricien (il serait facile d'en citer) s'occupait déjà à échafauder quelque système harmonique. Au point de vue pratique de l'accompagnement tout au moins les tentatives abondent. Et l'harmonie, au sens véritable

that the greatest pleasure of his life was hearing Marchand perform : that no one could be compared to him in the management of a fugue and that he believed no musician ever equalled him in extempore playing. » (T. IV.)

(1) Il n'est guère probable qu'il ait pu connaître les grandes œuvres de ce maître en province. Elles ne furent publiées que beaucoup plus tard, en 1729, après sa mort. S'il n'était pas rare, à Paris, d'entendre dans quelque église exécuter de temps à autre certains de ses motets, les copies n'en étaient point répandues : le compositeur, quand il consentait à donner en public une de ses productions, apportait vraisemblablement les parties appartenant à la Chapelle du Roi. D'ailleurs Lalande, très sévère pour lui-même, retouchait constamment ses œuvres, puisque la mort l'interrompit dans ce travail ; il se souciait peu de les répandre, et de son vivant il fut plus célèbre que connu, du moins jusqu'à la mort du roi. Cependant il était possible à un musicien d'assister aux offices de la chapelle de Versailles, pour peu qu'il prît la peine de s'y assurer quelques relations.

du mot, qu'est-ce autre chose que l'accompagnement réalisé, simplifié jusqu'à ses éléments essentiels : les accords, artificiellement considérés comme des entités abstraites existant isolément, indépendamment de leurs rapports et de leur enchaînement?

Nous serions fort en peine de préciser tant soit peu les études que Rameau a pu faire dès ce moment, non plus que les relations qu'il entretint certainement avec d'autres musiciens, savants ou professeurs. Ce n'est point qu'au cours des polémiques auxquelles donnera lieu son *Traité de l'Harmonie* et surtout son *Nouveau Système de Musique théorique* (1), un examen attentif ne nous en apprenne quelque chose. Un de ses adversaires, l'anonyme, qui dans le *Mercure galant* de 1729 et 1730 s'efforce de démontrer le mal fondé de son système et surtout de prouver qu'il ne renfermait rien qui ne fût déjà connu, en appelle aux leçons de son maître « qui vit encore », dit-il (juin 1729). Plus loin il précise : « Ce que vous voulez avoir mis au jour depuis peu est commun dans Paris depuis 30 ans et bien plus : je connois celui qui dit vous l'avoir enseigné vers votre trentième année. Vous savez qu'il demeure rue Planche-Mibray à côté d'une lingère... » (Mai 1730.)

Quel était donc ce musicien inconnu? Rameau, que la polémique n'effrayait pas, va nous l'apprendre en sa réponse : « Parmi les faits que vous supposez, Monsieur, écrit-il, il y en a deux où l'on peut voir clairement que vous manquez de bonne foi..... Le second regarde la personne à qui vous faites dire qu'elle m'a enseigné tout ce que j'ay mis au jour depuis peu... Je me suis toujours fait un plaisir de publier dans l'occasion que M. Lacroix de Montpelier dont vous avez marqué la demeure m'avoit donné une connaissance distincte de la règle de l'octave à l'âge de vingt ans : mais il y a loin de là à la Basse fondamentale dont nul ne peut se vanter de m'avoir donné la moindre notion... » (Juin 1730.)

Je sais bien que Fétis interprète tout différemment ce passage, en en tirant des conséquences pour sa thèse : « A Montpellier, dit-il (supposant Rameau amené dans cette ville au cours de ses prétendues tournées avec un entrepreneur de spectacles), il rencontra un musicien nommé Lacroix, qui lui enseigna la règle de l'octave pour l'accompa-

(1) *Nouveau Système de Musique théorique, où l'on découvre le principe de toutes les Règles nécessaires à la pratique, pour servir d'introduction au Traité de l'harmonie...* (1726). — Cet ouvrage, où il s'efforçait de préciser les bases physiques et mathématiques de sa théorie, a suscité beaucoup plus de controverses que le *Traité de l'Harmonie*. C'est à partir de sa publication que les idées de Rameau sont discutées passionnément partout.

gnement du clavecin; lui-même avouait cette circonstance qui prouve le peu d'avancement de son instruction musicale à cette époque. »

Commentaires à part, cette interprétation paraît admissible. Cependant si Rameau ne s'est pas trompé sur son âge (et s'il l'a fait, ce ne peut être qu'en se rajeunissant, puisqu'il avait intérêt à rejeter le fait le plus loin possible), cela se serait passé en 1703.

A cette date, nous le savons, il est à Clermont depuis un an; de là il s'achemine directement sur Paris.

Puis ce texte du *Mercure* représente ce Lacroix installé à Paris. Ce n'est point un obscur artiste de province : il faut qu'il soit assez connu, du moins des musiciens que cette controverse pouvait intéresser, pour qu'à la seule indication de son domicile on devine de qui il est question. Enfin l'auteur a garde de dire que ce soit avant son séjour dans la capitale que Rameau ait fréquenté chez lui. Si le fait se fût passé en Provence, qui donc, après trente ans écoulés, aurait pu avoir connaissance à Paris de relations, forcément passagères puisque ébauchées au cours d'une tournée de spectacles ambulants?

Pour Fétis, qui n'a pas connaissance du séjour de Rameau à Avignon ou à Clermont et qui ne veut pas admettre sa venue à Paris dès cette époque, ces difficultés n'existaient pas. Au contraire, le passage lui est précieux comme preuve des pérégrinations du musicien dans le Midi : il lui permet de citer Montpellier au nombre des villes qu'il aurait habitées.

Que ce Lacroix, duquel nous ne savons rien, ait été originaire de Montpellier, cela semble certain. Mais s'ensuit-il que ce soit là que Rameau ait dû faire sa connaissance? Nous connaissons à Paris vers le même temps plusieurs autres musiciens de ce nom (1) : il est donc plutôt probable que s'il se faisait appeler Lacroix de Montpellier, c'était tout simplement pour éviter une confusion avec ses homonymes. C'est ainsi que l'on disait M. Rousseau de Genève en parlant de Jean-Jacques, bien après qu'il avait rompu toute attache avec sa ville natale.

Au reste, l'interprétation de Fétis fût-elle exacte que cela ne changerait rien, puisqu'il résulte du récit de l'anonyme du *Mercure* et de l'aveu même de Rameau que le compositeur eut des rapports avec ce Lacroix, à Paris, et qu'il ne s'en cachait point. Il aurait tout simplement en ce cas renoué connaissance.

(1) Il y a au moins un Lacroix ou De la Croix maître de musique à Saint-Paul depuis les premières années du siècle jusqu'aux environs de 1720 ; un autre est organiste à Saint-André-des-Arts vers le même temps. Pour ce Lacroix « de Montpellier », on l'appelle aussi indifféremment La Croix ou de Lacroix.

L'intérêt serait surtout pour nous de savoir quelque chose de ces rapports. Malheureusement nous en sommes réduits aux conjectures. D'après la phrase de Rameau, il paraît évident qu'il ne s'agit pas de la simple communication d'une recette pratique pour la réalisation de l'accompagnement au clavecin. Supposer que Rameau eût songé à faire seulement mention d'un fait aussi insignifiant serait absurde. Cinq minutes d'attention suffisent à retenir les accords que la règle de l'octave prescrit d'employer sur chacune des notes des gammes majeure ou mineure ; il n'est guère besoin d'un maître pour apprendre cette formule, qui se trouvait depuis quinze ans reproduite dans tous les manuels. Les expressions de Rameau, plutôt porté à diminuer le rôle de Lacroix en cette circonstance, ne peuvent signifier autre chose, sinon que cet artiste lui aurait expliqué plus ou moins dogmatiquement les spéculations théoriques sur quoi reposait cette règle empirique, alors d'usage courant. Et quant à ces mots : « une connoissance distincte », à moins d'être aveuglé par le parti pris, qui ne sent qu'ils visent à suggérer l'idée d'entretiens répétés, de discussions, d'objections présentées et résolues ?

Mais c'est trop s'appesantir là-dessus, puisque aucun document précis ne fixe notre incertitude sur les fréquentations de Rameau, ni sur ce qu'il a pu tirer du commerce de ses confrères. Tout ce qu'on en peut dire, c'est qu'il fut très certainement conduit aux recherches de pure théorie qui l'ont rendu célèbre par l'étude pratique des procédés d'accompagnement, question qui préoccupait alors tous les musiciens. Non pas tant pour eux-mêmes, bien entendu, que pour les nécessités de leur enseignement. Savoir réaliser *impromptu* un accompagnement correct sur la basse continue, chiffrée ou non, était indispensable alors à qui voulait étudier la musique, fût-ce en qualité d'amateur. Et la chose n'était pas facile. Les artistes de profession, mieux doués ou simplement plus assidus, y arrivaient encore par une pratique journalière, malgré l'absence de règles bien certaines depuis que l'on s'éloignait de jour en jour de l'ancien contrepoint. Mais leurs élèves, amateurs et gens du monde, y avaient beaucoup de peine. « Il faut des huit à dix années pour y réussir passablement », dit Jean-Jacques Rousseau, qui doit tout de même exagérer un peu.

Tout le monde travaillait donc à inventer quelque méthode plus rapide et plus sûre, à mieux cataloguer les divers accords usités, à déterminer plus aisément leur place et leur enchaînement. Rameau, qui admire quelque part « qu'on ait pu pousser la pratique de la musique au point où elle est parvenue sans en connoître le fondement et qu'on ait trouvé toutes les règles sans avoir découvert le principe qui les donne »,

Rameau, comme les autres maîtres de musique, fut frappé de ces difficultés. Les formules courantes, la règle de l'octave par exemple, ne l'ont point satisfait : c'est en voulant trouver mieux qu'il en est venu à sentir le besoin d'une théorie générale de l'harmonie.

Il s'est flatté plus tard d'avoir établi le fondement et révélé les mystères. Sans entreprendre de discuter la portée de ses découvertes, il convient de ne point perdre de vue qu'il n'est arrivé que progressivement à cette vue supérieure de son art, et qu'avant de travailler pour la satisfaction des savants, il eut en vue la commodité des simples *dilettanti*. Au reste, la lecture de ses nombreux traités le prouve. Il ne sépare jamais les deux points de vue. C'est avec le même soin qu'il étudie partout l'un et l'autre : qu'il s'agisse de la pratique de l'accompagnement poussée jusqu'aux menus détails du doigté au clavecin, ou des déterminations des propriétés acoustiques du corps sonore, sinon des proportions mathématiques des intervalles.

*
* *

Nous avons eu pour nous guider jusqu'ici un certain nombre de textes précis, documents originaux ou témoignages indirects, lesquels, rapprochés l'un de l'autre, ont permis de suivre pas à pas le compositeur dans les diverses étapes de sa carrière. Ce secours indispensable va nous faire à peu près défaut maintenant. Pendant les quinze années qui suivront, de 1707 à 1722, nous ne pourrons l'accompagner que de loin : assez près pour ne le point perdre de vue, trop peu pour préciser l'époque ou la durée de ses changements de résidence. Jusqu'à plus ample informé, il faut se contenter de cette demi-clarté qui éclaire la seconde période de la jeunesse de Rameau.

Nous l'avons laissé à Paris, à l'issue du concours pour l'orgue de Sainte-Madeleine. Combien de temps dura ce premier séjour que tous les biographes se sont accordés à déclarer fort court (1) ? S'il en fallait croire sur parole le *Mercure* de 1730, le compositeur proche la trentaine, c'est-à-dire vers 1712, aurait encore habité la capitale (2).

(1) Pour ceux qui plaçaient le premier voyage à Paris en 1717, cela se comprend de reste, puisque entre cette date et son retour lors de la publication du *Traité de l'Harmonie* (1722) il fallait trouver le temps du séjour à Clermont. Pour ceux qui admettaient sa présence à Paris en 1706, il y avait moins de raisons de le faire. M. A. Pougin (*Rameau, essai sur sa vie et ses œuvres*) ne se prononce pas. M. Poisot (*Les Musiciens Bourguignons*) est encore moins précis et croirait presque que le maître demeura jusqu'en 1717 à Paris.

(2) « Je connois celui qui dit vous l'avoir enseigné vers votre trentième année... » (passage cité). — Du moins si l'on veut accepter l'interprétation que je présente de ce texte.

Je me rangerai volontiers à cette opinion. Non pas tant à cause de ce que dit l'anonyme du *Mercure*, que parce que les circonstances rendent la chose extrêmement vraisemblable. Venu à Paris de son gré et par une ambition bien naturelle de parvenir, qu'est-ce qui l'aurait forcé à s'éloigner presque immédiatement? Le manque de ressources, dit Maret. Nous allons voir combien il se trompe justement sur ce point. Même sans aucune fortune personnelle, Rameau eût-il été vraiment sans ressources, d'ailleurs ? Les deux orgues qu'il touchait, si modestes qu'on les suppose, lui devaient assurer à peu près le nécessaire : son talent, consacré par le témoignage des gens de l'art, avait dû sans grand mal lui procurer des subsides accessoires. En somme, je ne vois point que Rameau eût débuté à Paris dans des conditions plus difficiles que n'importe qui de ses confrères. Aurait-il même perdu les deux places qu'il occupait en 1706 que la vie lui eût été possible à coup sûr. C'est le faire bien prompt à désespérer de lui-même que de croire qu'un tel contretemps, s'il s'est produit, aurait suffi à l'obliger à la retraite.

Cependant il est certain qu'il interrompt, à un moment donné, son séjour. Nous le retrouvons à Dijon dès le commencement de l'année 1715. Son frère Claude s'y marie au mois de janvier ou de février ; le contrat passé le 10 janvier entre lui et sa fiancée, Marguerite Rondelet, atteste la présence de Jean-Philippe en sa ville natale. « Le sieur Claude Rameau, organiste à Dijon, fils majeur de feus sieur Jean Rameau aussy organiste au dit Dijon et de demoiselle Claude Demartinecourt ses père et mère », comparaît devant les notaires, « assisté des avis et conseils du sieur Jean Rameau, son frère, et des demoiselles Margueritte et Marie Rameau, ses sœurs, et de Denis Demartinecourt, marchand à Gemeau, son cousin maternel (1). »

Cet acte de famille nous apprend qu'à cette date les parents des deux musiciens étaient morts, bien que leur décès ou au moins celui du dernier survivant dût être encore relativement récent. En effet, le partage des biens entre les frères et sœurs n'avait pas encore été fait : Claude Rameau ne peut indiquer qu'approximativement son apport. Je ne serais donc point surpris que ce fussent le règlement de ces affaires de famille et le partage de la succession qui aient rendu sa présence nécessaire à Dijon et l'aient obligé au retour. Cette hypothèse me paraît extrêmement vraisemblable du moins. On voit en tous cas que Maret s'est complètement trompé en voulant voir dans le manque de ressources la cause de son départ de Paris.

(1) Archives de la Côte-d'Or, E 1580.

Les parents de Rameau (ce contrat nous le fait indirectement savoir) possédaient une certaine fortune (1) : la part de Jean-Philippe, l'aîné, lui aurait largement permis de prolonger sa carrière parisienne pendant assez longtemps. Le futur époux, Claude Rameau, se constitue en effet son apport « pour ses droits paternels et maternels, échus suivant qu'ils seront reconnus et réglés par le partage qui en sera fait entre luy et ses frères et sœurs, estimant ledit Sieur Rameau pouvoir être en valeur de huit mil livres et encor en la somme de cinq cent livres provenant de la succession du sieur de la Tirée (2). » L'évaluation est certainement modérée et la part de l'aîné devait être plutôt supérieure à celle-ci.

Voilà donc la présence de Rameau à Dijon attestée de façon indiscutable. Et cela rend très admissible ce que disent quelques-uns, de Croix entre autres : qu'on lui offrit l'orgue de la Sainte-Chapelle et celui de Saint-Bénigne qu'il aurait refusés (3). Pour avoir la raison de ce refus, je crois qu'on peut se référer à un autre témoin trop négligé : le propre neveu du compositeur, assez bien informé sans doute. Dans le fatras pauvrement rimé, intitulé pompeusement *la Raméide*, qu'il a consacré à la gloire de ceux de son nom, Jean-François Rameau insinue que le grand Rameau aurait cherché à disputer à son frère Claude la main de cette Marguerite Rondelet, qui fut peu après sa femme.

Il fut l'admirateur des talents de mon père,

dit-il, parlant de son oncle ;

Mais il en fut rival pour la main de ma mère.
Les deux frères alors se divisent entre eux,
Se séparant delà pour pouvoir être heureux.
Mon père eut pour son lot la Province en partage
Et mon oncle à Paris fixa son héritage (4).

(1) On semble l'avoir déjà soupçonné. M. Poisot (*Les Musiciens Bourguignons*, dit que Jean Rameau le père était propriétaire d'une maison, au nº 57 actuel de la rue Vannerie.

(2) Archives de la Côte-d'Or (*loc. cit.*). — La fiancée de Claude Rameau, « demoiselle Marguerritte Rondelet, fille majeure de feu sieur Maurice Rondelet vivant marchand à Dijon et de Jeanne Oudot ses père et mère », lui apportait une somme à peu près égale : « six mil livres tant pour ses biens paternels échus qu'avancement de ses maternels ». En outre, une certaine demoiselle Marcelline Pigeon, « fille majeure, sa bonne amie », lui faisait présent à l'occasion du mariage d'une somme de 600 livres « qui lui sera payée sur le plus clair de ses biens incontinent après son decedz. » (*Ibid.*)

(3) Il est remarquable cependant que Maret, mieux placé que personne, semble-t-il, pour être instruit de ces offres, n'en ait rien dit.

(4) *La Raméide*... (1766) (pp. 17-18).

Ce débat tant soit peu romanesque entre les deux frères avait nécessairement précédé le mariage de Claude, célébré en 1715. Il faut supposer Jean-Philippe fixé depuis quelque temps à Dijon, avant d'avoir été si vivement touché des charmes de sa future belle-sœur. Nous voici donc ramené bien près de cette date de 1712 ou 1713, à laquelle, jusqu'à plus ample informé, je fixerai le retour du compositeur en Bourgogne.

Si cette rivalité des deux frères n'est pas due simplement à l'imagination de l'auteur de *la Raméide*, on comprendrait aussi fort bien que Rameau ait refusé le poste d'organiste à lui offert et pourquoi il n'a pas tardé à reprendre ses voyages. Qu'il n'ait pas regagné la capitale, cela seulement nous surprend un peu.

Pensa-t-il s'assurer plus facilement en province la tranquillité et la quiétude nécessaires pour suivre le cours de ses méditations scientifiques et établir définitivement le système dont il avait certainement jeté déjà les bases? Après tout, la chose est possible.

Toujours est-il qu'il se trouve bientôt après à Lyon. Il paraît y avoir demeuré un certain temps. Séjour dont nous ne pouvons rien dire, sinon que les *Mémoires de Trévoux* (octobre-novembre 1722) l'attestent formellement, en un fort long article consacré au *Traité de l'Harmonie* lors de son apparition. Le rédacteur y donne clairement à entendre que Rameau habitait Dijon auparavant. « L'auteur de ce traité, écrit-il, est connu depuis longtemps à Dijon, à Clermont, surtout à Lyon et déjà même à Paris, pour un des plus grands maîtres qu'il y ait dans le jeu de l'orgue et par conséquent pour fort expérimenté dans tout ce que l'harmonie a de plus fin et de plus recherché (1). » Rameau lui-même a confirmé implicitement ce témoignage beaucoup plus tard, en un passage qui montre bien qu'il recherchait curieusement tous les faits qui pouvaient corroborer son système et que la notion de la basse fondamentale avait déjà pris corps en son esprit (2).

(1) Le rédacteur est anonyme, mais ce doit être le P. Castel, avec qui Rameau, quelques années plus tard, entamera une polémique au même propos. En tous cas, les Jésuites qui rédigeaient le journal imprimé à Trévoux étaient bien placés pour savoir ce qui se passait dans la région lyonnaise.

(2) « Ce qui me fit remarquer pour la première fois que l'harmonie nous étoit naturelle, ce fut un homme âgé de plus de 70 ans qui, dans le parterre de l'Opéra de Lyon, se mit à chanter tout haut et assez fort la basse fondamentale d'un chant dont les paroles l'avoient frappé. J'en fus d'autant plus surpris que, par la rumeur que cela fit dans le spectacle, ayant cherché à sçavoir quel était ce particulier, j'appris que c'étoit un artisan d'une profession dure et grossière que sa condition et ses occupations avoient long-temps eloigné des occasions d'entendre de la musique et qui ne fréquentoit l'Opéra que depuis que la fortune l'avoit un peu favorisé... » (*Reflexions de M. Rameau sur la manière de former la voix et d'apprendre la musique.* — Inséré dans le *Mercure Galant* d'octobre 1752.)

Etait-il organiste, maître de musique d'une église, ou simplement maître de clavecin et de composition sans titre officiel ? Le passage des *Mémoires de Trévoux* semble bien indiquer qu'il touchait l'orgue quelque part : en un couvent probablement, car dans le diocèse, même à cette époque, laplupart des églises n'en possédaient point. Lyon n'était pas la terre promise des organistes, tant s'en faut. « *Ecclesia Lugdunensis nescit novitates* » ; c'est un principe de l'ancienne liturgie lyonnaise, et en vertu de cet antique adage, le majestueux instrument n'était pas admis dans les temples (1).

Il est très vraisemblable que c'est en quittant Lyon (pour quelles raisons ? nous l'ignorons) que Rameau est revenu à Clermont reprendre possession de cet orgue de la cathédrale obtenu déjà quinze ans auparavant. Il avait dû sans doute conserver un excellent souvenir de son séjour en Auvergne puisqu'il y retournait, non plus cette fois jeune homme inconnu, encore au début de la carrière, mais dans la force de l'âge, en pleine possession de son talent. On s'explique facilement qu'en dépit de son départ un peu brusque autrefois, le chapitre ait fait bon accueil à un artiste qu'on tenait partout pour un des meilleurs organistes de France.

Il est malheureux que nous ne possédions aucun document original se rapportant à ce séjour, dont l'importance est grande, puisque ce fut alors, en cette ville, qu'il mit la dernière main au *Traité de l'Harmonie*, qu'il le rédigea sous sa forme définitive et qu'il s'occupa d'en assurer la publication (2). Si tous les biographes ont omis de mentionner le premier, qui pour eux s'est confondu avec celui-ci, on en saisit la raison. C'est lors du second voyage seulement que Rameau a assis les fondements de sa gloire, en composant l'ouvrage fameux qui a rendu illustre par le monde son titre d'organiste de Clermont.

Si les archives du Puy-de-Dôme ne possèdent plus l'acte authentique et daté de ce second engagement, il suffit de jeter les yeux sur le titre du *Traité de l'Harmonie* pour voir que l'auteur était encore en fonc-

(1) Il est possible d'ailleurs que ce séjour à Lyon ait été précédé ou suivi de quelques stations passagères en différentes villes de cette région. Ce serait au cours de cette période (1712-1718) qu'on pourrait le plus commodément placer ces voyages en plusieurs endroits du midi de la France que les biographes mettent au temps de sa vingtième année. Mais je n'y crois pas beaucoup pour ma part, si l'on entend par là autre chose que des arrêts de quelques jours dans les villes intermédiaires, en allant d'une des résidences prouvées à l'autre : de Paris à Dijon par exemple, de Dijon à Lyon, de Lyon à Clermont.

(2) C'est parce que je suppose que ce travail considérable dut occuper tout son temps que j'ai préféré reporter à la période 1702-1706 la composition des trois cantates que Maret affirme avoir été écrites à Clermont.

tions lorsque le livre parut (1). Il n'a même pu en surveiller l'impression autrement que par correspondance : il le constate en sa préface. « Comme il ne m'a pas été possible, pour satisfaire à mon employ, de voir imprimer cet ouvrage, dit-il, j'ai été obligé de le relire avec une nouvelle application... »

La complication typographique du livre, comprenant de nombreux exemples de musique qu'il fallait nécessairement fort corrects, eût dû, semble-t-il, nécessiter la présence du compositeur. Aussi les biographes ont-ils cru généralement qu'il avait quitté Clermont avec son traité encore manuscrit : c'est-à-dire au moins un an ou deux avant sa publication, en 1720 ou 1721. On voit qu'il n'en est rien. Et si l'on considère d'autre part qu'én 1726, Rameau, sur le titre de son *Nouveau Système de Musique théorique*, se dit « cy-devant organiste de la Cathédrale de Clermont », on serait même tenté de penser qu'à cette date sa résignation était encore récente. Ce serait pourtant une erreur. Après avoir revisé soigneusement le *Traité de l'Harmonie* imprimé et complété par l'adjonction de quelques pages de supplément, il partit de Clermont presque comme l'ouvrage faisait son apparition en public. Sans doute son engagement finissait alors : il n'a pas voulu le renouveler, comptant que les controverses que le livre ne pouvait manquer d'exciter attireraient l'attention sur son nom.

Au commencement de 1723, nous retrouvons Rameau à Paris au moins depuis quelques mois (2). Car cette année-là il aborde la scène, avec une partition aujourd'hui perdue, *l'Endriague:* un opéra comique en trois actes de Piron, son compatriote, représenté par la troupe de Dolet à la foire Saint-Germain, au mois de février 1723.

Il est bien regrettable que la musique de cette bouffonnerie singulière

(1) *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels... par M. Rameau, Organiste de la Cathédrale de Clermont en Auvergne .. 1722.* — S'il n'y avait ce témoignage formel du livre, on pourrait douter que Rameau ait été à Clermont en ce temps, devant le silence des biographes ne parlant tous que d'un seul voyage en cette ville : voyage qu'on supposerait naturellement être le premier, pour lequel subsiste au moins un titre original. Malheureusement le registre d'où j'ai tiré l'engagement de 1702 présente une lacune d'une douzaine d'années, à partir de 1710 environ.

(2) En conséquence nous pouvons vraisemblablement reporter à l'année 1716 son arrivée à Clermont. Car, s'il me paraît clair qu'il attendit la fin de son engagement, nous avons vu que l'usage du chapitre de la cathédrale était de conclure des baux généralement pour six ans. Il serait arrivé à Paris en 1722, vers le milieu de l'année.

Rameau restait d'ailleurs en fort bons termes avec les musiciens clermontois et le chapitre. M. de Feligonde écrit à Maret : « Il n'a cessé de rendre service aux musiciens qui ont réclamé sa protection et il a servi avec empressement le chapitre de notre cathédrale pour le choix des sujets dont il avait besoin. »

ait été perdue. Ce serait un document fort curieux et très significatif, car les critiques qui mentionnent à peine cet épisode de la carrière du maître, ont méconnu tout à fait le caractère de sa collaboration et la nature de la musique écrite à cette occasion.

Rameau, prétend M. Pougin, était alors obsédé d'une idée fixe : celle d'écrire pour le théâtre. Il aurait fait part de son désir à Piron qui, pour le satisfaire, l'aurait choisi pour musicien. Voilà la légende. Mais les faits disent tout autre chose.

L'Endriague devait servir de début à une cantatrice, Mlle Petitpas, laquelle deux ans plus tard entrait à l'Opéra, où elle allait acquérir une assez grande célébrité (1). Il s'agissait de faire voir à ceux qui avaient la haute main sur la scène de l'Académie royale de musique de quoi était capable la jeune cantatrice. Aussi lui fallait-il autre chose que les frivoles couplets ou les vaudevilles populaires dont se contentait encore l'opéra comique. Les musiciens qui travaillaient ordinairement pour les théâtres de la foire savaient bien adapter des paroles nouvelles à des airs connus ; tourner au besoin un ou deux couplets, écrire même quelques mesures d'airs de danse. Mais c'était tout. Pour composer les scènes requises dans le style ordinaire de l'opéra, Piron, encore au début de carrière, fut fort heureux d'avoir sous la main son compatriote Rameau, dont le mérite lui était connu et qui voulut bien lui rendre ce service. Il s'explique très clairement là-dessus, sans omettre de nous faire savoir que si on se préoccupait tant de l'avenir de la jeune chanteuse, ce n'était point précisément par amour de l'art. « Ceux ou celles qui gouvernaient la Petitpas dans la noble intention d'en faire à leur profit ce qu'elle devint par la suite, me vantèrent sa voix et me prièrent de lui composer un morceau qui mis en haute musique lui méritât l'honneur d'être appelée au grand Opéra. Rameau, alors très ignoré, composa pour l'amour de moi la musique de ce morceau (2). »

Le rôle de Grazinde, que représentait la Petitpas, ne comprend guère que ce grand monologue, dont le style fait assez disparate avec les extravagantes bouffonneries du reste de la pièce. La scène se passe à Cocquesigrüopolis, dans l'ile de Vazivéder, pays sanguinaire dont les habitants livrent tous les six mois une jeune vierge à la voracité de l'Endriague, « monstre ailé dont la longueur et la grosseur occupoient

(1) « C'est la première fois que le public vit la Petitpas devenue depuis si fameuse sur le théâtre de l'Opéra par sa jolie voix et ses mauvaises mœurs. Elle avoit alors à peine quatorze ans et deux souliers... » (Note de Piron dans ses *Œuvres.*)

(2) Si Piron est ici bien informé (et il le doit être), il faut conclure que Rameau, en février 1723, venait à peine d'arriver à Paris et que le succès du *Traité de l'Harmonie* ne s'était pas encore dessiné.

tout le théâtre et qui ne vivoit que de pucelles ». La malheureuse Grazinde est gardée à vue par un vieux docteur et sa femme, qui se font passer pour muets : elle attend le moment terrible où le grand prêtre Caudaguliventer va la conduire au monstre. Elle apparaît, et sa douleur s'exhale en vers pathétiques où nulle intention de parodie ne se décèle :

Malheureuse ! je touche à mon dernier instant !
Grand Dieu, de quoi me jugez-vous coupable !
Hélas ! quelle mort effroyable,
Quel supplice horrible m'attend !
Vous pleurez, je vous vois touchés de mes alarmes.
Ah ! daignez me secourir !
Votre juste pitié n'a-t-elle que des larmes ?
Eh ! pouvez-vous me plaindre et me laisser périr ?

Les héroïnes de l'Opéra s'expriment-elles en termes plus nobles et plus touchants ? Rameau a pu s'essayer sur ce texte à la belle déclamation et à la mélodie expressive : le monologue de Grazinde, si nous l'eussions conservé, serait le premier modèle de son grand style dramatique. Qui sait d'ailleurs s'il ne l'a pas fait servir plus tard et s'il ne figure point dans un de ces drames lyriques qui ont rendu son nom immortel ?

Sa collaboration ne s'est pas bornée là. Il aborde aussi quelques scènes burlesques. Le sacrifice de Grazinde livrée au monstre, par exemple, avec les tirades du grand prêtre et les réponses du peuple en jargon italien, dans le goût des cérémonies bouffonnes du *Malade imaginaire* ou du *Bourgeois gentilhomme* (1). Au second acte, il met aussi en musique un récit déclamé par la voix du génie invisible Popocambéchatabalipa, lequel reproche au peuple d'avoir abandonné ses autels pour rendre hommage au farouche Endriague. Impiété pour laquelle tous les habitants de l'île criminelle vont être changés en statues de pierre. Le discours du génie n'est pas sans majesté :

Peuple coupable, écoutez-moi !
Contre un monstre cruel qui sème ici l'effroi,
Vous pouviez recourir à ma toute-puissance :
Je vous aurais prêté mon heureuse assistance...

(1) La mise en scène de cet épisode ne laisse pas d'être curieuse en montrant que les théâtres de la Foire disposaient de certaines ressources de mise en scène. L'Endriague paraît dans le temple » : Le monstre, dit Piron, avoit le corps d'un crocodile dont la longueur remplissoit toute la largeur du théâtre. Il avoit quatre jambes une fois plus grosses que celles d'un éléphant. Quatre hommes enfermés dedans le faisoient marcher. L'un d'eux avec une corde lui haussoit la mâchoire supérieure. » — On croirait que Piron a pressenti *Siegfried* et qu'il le parodie d'avance. La ressemblance s'accentue au 3e acte, alors que le chevalier grotesque Espadavantavellados, lequel ne s'exprime qu'en français du xve siècle, combat corps à corps avec l'Endriague, aidé — et de quelle façon ! — par Arlequin son écuyer.

C'est encore là le ton ordinaire de l'opéra, et l'invisibilité du dieu qui profère ces imprécations solennelles donne à penser que le rôle était confié à quelque chanteur de talent, peu soucieux de se compromettre ouvertement avec les baladins de la Foire. Un chœur de démons comiques termine cette scène, musique originale avec intercalations d'airs connus. Et c'est là toute la part qui, dans l'œuvre, revient à Rameau.

Ce n'est point qu'il n'y ait ailleurs des parties chantées. Dans le troisième acte notamment, alors que le chevalier errant Espadavantavellados combat pour délivrer Grazinde, qui s'échappe du ventre du monstre sur l'air de la *Bonne Aventure;* de même au cours des deux premiers. Mais ces scènes sont récitées, suivant l'usage, sur des ponts-neufs familiers aux spectateurs : Rameau n'y a pas mis la main.

Il n'était donc pas si impatient qu'on se l'imagine d'écrire pour le théâtre, car il eût bien pu donner plus d'importance à sa partition en remplaçant tous ces airs insipides par une musique originale. C'eût été le cas ou jamais d'essayer d'attirer sur soi l'attention. Je ne sais s'il crut que ce serait assez que d'avoir fait entendre le monologue dramatique de la débutante. En tout cas l'*Endriague* servit mieux l'interprète que le compositeur. En 1725, la Petitpas était admise à l'Opéra. Rameau devait faire antichambre dix ans encore avant de recevoir le même honneur.

(*A suivre.*) HENRI QUITTARD.

Notes sur François Couperin dit le Grand (SUITE). — Organistes et ménestriers sous l'ancien régime.

François Couperin (1668-1733) aime à donner à ses compositions des titres originaux, piquants, parfois peu clairs pour le lecteur moderne. Dans le même volume oblong (Bibliothèque du Conservatoire) qui contient ses *Préludes* (56 pages) on trouve: *Les fastes de la grande et ancienne* M + N + S H + N D + S + (*sic*).

Il faut lire, évidemment, malgré l'erreur qui est au milieu du mot: *ménestrandise*. Voici les sous-titres de cette œuvre de polémique (12 pages en tout): « *1er acte : Marche des notables et jurés m + n + s h + n d + urs. — 2e acte : Air de vièle avec bourdon. Les Viéleux et les gueux. — 3e acte : Les jongleurs, sauteurs et saltimbanques avec les ours et les singes (air). — 4e acte : Les invalides ou gens estropiés au service de la grande M + n +... — 5e acte : Désordre et déroute de toute la troupe causés par les ivrognes, les singes et les ours.*

Cette composition se rattache à une des périodes les plus vives du

conflit persistant et d'ordre très grave qui s'éleva, sous l'ancien régime, entre les organistes et maîtres de « clavessin » d'une part, et les ménestriers. Couperin, en sa qualité d'organiste de Saint-Gervais, de musicien du Roi, etc .., et surtout en raison de sa grande renommée, était un des principaux intéressés dans cette lutte sur laquelle voici quelques renseignements.

Au XIV[e] siècle (vers 1330), des bateleurs-musiciens qui faisaient danser la populace au son de la vielle et l'amusaient par des singeries, s'étaient réunis sous le nom de *Confrérie de Saint-Julien des Ménestriers*. Comme c'était alors l'usage, ils s'étaient donné un roi. (Le titre de *roi des Ménestriers* est même, avec celui de *roi d'Armes*, le seul qui ait subsisté jusque vers la fin du XVIII[e] siècle.) Le 24 avril 1407, ils firent approuver leurs règlements par des lettres de Charles VI où se trouvent les lignes suivantes, source intarissable de procès futurs (1)... « *tous ménestrels, tant joueurs de hauts instruments comme bas, seront tenus d'aller par devant le roi des ménestrels pour faire serment d'accomplir toutes les choses ci-après* ». C'était un monopole redoutable, dont la tendance constante, pendant plusieurs siècles, fut d'envelopper la musique instrumentale tout entière, en l'adjoignant à la danse qui était d'abord son objet propre. En 1658, Dumanoir, roi des ménestriers, avait obtenu des lettres patentes qui étendirent ses pouvoirs sur les violons. Dans les statuts de sa confrérie, il était dit : que tous les maîtres d'instruments devaient être d'abord reçus par elle; que leur apprentissage était fixé à quatre ans, qu'ils devaient être jugés par le roi des ménestrels; qu'il leur était interdit d'enseigner à d'autres personnes que les apprentis, sous peine de 50 livres d'amende, etc... En 1661, les ménestrels eurent un procès avec l'Académie de danse fondée par Louis XIV, et le perdirent. En 1691, ils eurent la prétention d'exercer leur privilège, non pas seulement sur les maîtres de danse et sur les violons qui étaient regardés comme inséparables de la danse, mais « sur les compositeurs de musique et les musiciens se servans de clavessins, luths et autres instruments d'harmonie ». Ces derniers protestèrent. Un procès fut engagé au Châtelet et porté par appel au Parlement. Un arrêt du 7 mai 1695 donna raison aux compositeurs et clavecinistes qui défendaient la liberté de leur art.

En 1706 (5 avril), nouveau réveil des hostilités. Les maîtres à danser surprennent de nouvelles lettres dans lesquelles, subrepticement, ils se font donner le privilège exclusif « d'enseigner à jouer de tous les

(1) On lit dans ces lettres le mot *ménestrandise* employé par Couperin. On disait aussi *ménestrandie, ménestriers, ménestreux, ménestrels.*

instruments de musique et tablature de quelque espèce que ce pût être, sans aucune exception, et notamment le droit d'enseigner à jouer du clavessin, du dessus et de la basse de viole, du théorbe, du luth, de la guitarre, de la flute allemande et traversière, etc... ».

Les organistes, en particulier, s'opposèrent à l'enregistrement de ces lettres. On devine aisément leur état d'esprit. Un grand compositeur, comme Couperin, organiste de Saint-Gervais, serait-il obligé de se faire recevoir maître à danser pour cultiver son art? Les compositeurs eurent raison des ménestrels, non sans peine.

Le 18 mai 1707, de nouvelles lettres patentes furent expédiées, pour ramener la « ménestrandise » aux seuls privilèges stipulés en 1692 et en 1695. Ces lettres n'ayant pas été enregistrées par les ménestrels à cause de certains considérants qu'ils jugeaient trop flatteurs pour les organistes, ceux-ci, craignant toujours de nouvelles difficultés et désireux « d'anéantir l'hydre », obtinrent, le 4 juillet 1707 de nouvelles lettres qui « faisaient défense aux maîtres à danser de troubler les harmonistes dans l'exercice de leur profession ». La question parut ainsi nettement réglée.

C'est à ce dénouement que se rapporte la composition de Couperin citée plus haut. Une telle conclusion ne fut d'ailleurs que provisoire. Les organistes et « compositeurs d'harmonie » n'ayant ni confrérie, ni communauté, ni dépôt public où retrouver les pièces pouvant servir à leur défense, furent plus tard exposés à de nouvelles vexations. Le 30 mai 1750 se dénoua en leur faveur, par un arrêté du Parlement, un nouveau procès. Le texte de ce long arrêté est des plus curieux. Rendu « contre le sieur Guignon, Roi et maître des ménestriers et la communauté des maîtres à danser », il contient l'énumération de tous les organistes de Paris à cette époque, en commençant par les suivants: Jean Landrin, Guillaume-Antoine Calvières et Louis-Claude Daquin, organistes de la Chambre du Roi; Armand-Louis Couperin, organiste de Saint-Gervais; (suit une liste de 21 noms, parmi lesquels Nicolas Clérambault, organiste à Saint-Cyr, et Evrard-Dominique Clérambault, organiste des Jacobins de la rue Saint-Jacques) (1).

(Par un édit enregistré le 13 mars 1773, Louis XVI supprima l'office de Roi et Maître des Ménestriers comme « nuisible à l'émulation si nécessaire au progrès de l'art de la musique ».)

(*A suivre.*) J. C.

(1) Les documents principaux sur cette longue histoire ont été réunis dans le volume suivant : *Recueil d'édit (sic), arrêt du conseil du Roi, lettres patentes, mémoires, et arrêts du Parlement, etc... en faveur des musiciens du royaume ; de l'imprimerie de P. R. C. Ballard, seul imprimeur, etc... 1774, par exprès commandement de Sa Majesté.*

Théodore Gouvy : SA VIE ET SES ŒUVRES, par OTTO KLAUWELL (1 vol. 158 p., Berlin, 1902, à l'*Harmonie*, société d'éditions littéraires et artistiques).

Voici un musicien de race dont les Allemands semblent se faire honneur, mais qui fut bien français d'origine, d'éducation, de langage et d'esprit ; musicien dont le nom est peu connu et dont l'œuvre semble un peu pâle — parce qu'il dédaigna de faire du théâtre et parce qu'il avait peu de goût pour le coloris instrumental — mais qui eut, comme on disait autrefois, les parties les plus hautes du compositeur. Une des particularités de sa nature fut l'éclosion un peu inattendue et tardive de son talent, nullement préparée par des antécédents de famille ou d'éducation. En somme, c'est un des nôtres qui aurait dû écrire sa biographie. M. Otto Klauwell nous a envié cet honneur. Quand on lit son livre substantiel et impartial, on cesse bientôt de le regretter (1) ; il a mis une mesure parfaite dans ses jugements, et il s'est servi en historien très consciencieux, ami de la précision, des papiers pieusement recueillis par la plus fidèle amie du musicien, sa belle-sœur, Mme Gouvy-Böcking.

Théodore Gouvy naquit le 3 juillet 1819, à Goffontaine, près de Saarbrück ; il était le quatrième fils de Henri Gouvy et de Caroline Aubert, une Française de Lorraine. Ses ascendants, qui n'étaient nullement musiciens, avaient fondé d'importants et riches établissements d'aciérie dont la direction se transmettait de père en fils aîné. Après la guerre de 1870, sa famille, qui s'était établie à Oberhomburg (entre Saarbrück et Metz), opta pour la France, et se transporta à Dieulouard, près de Nancy.

Après d'excellentes humanités au lycée de Metz, Théodore Gouvy, alors âgé de 17 ans (1836), fut envoyé à Paris, pour des études de droit. Rien ne semblait le prédestiner à la carrière de compositeur ; une seule passion s'était manifestée durant son adolescence, celle de la chasse. Il aimait la littérature antique, la peinture, la langue italienne, qu'il apprit seul ; cependant il se montra bientôt disposé à négliger le « notariat » pour écouter les virtuoses alors à la mode (Döhler, Herz, Thalberg, Liszt, etc.) et suivre les sérieuses leçons de Henri Herz. Le

(1) Quelques coquilles se sont glissées dans le texte allemand et surtout dans le texte français de ce travail. Bien qu'on nous accuse de ne pas savoir les langues vivantes, je ne connais pas encore un écrivain allemand qui puisse citer 10 lignes de français sans y mettre autant de fautes d'orthographe ; page 16, pour n'en citer qu'une, le mot *paradis* (places élevées d'un théâtre) semble confondu avec *Paradies*, le nom d'une musicienne du XVIIIe siècle. — Page 76, je trouve étrange que Ronsard soit appelé « le chantre de l'amour et du vin ».

16 janvier 1839, après sa seconde année de droit, il écrivait : « Ma bonne mère, tu pourrais croire que l'empressement que je mets à t'écrire présage une bonne nouvelle. Eh bien, non ! Je suis refusé ! Oui, refusé après tant de travaux et d'anxiété. Le malheur a voulu que je tombe entre les griffes de deux professeurs qui m'ont bourré et bousculé, si bien que j'en ai perdu la tête. » Peu à peu, sa vocation musicale se précise : il fréquente chez Ad. Adam qui, deux fois par mois, réunit chez lui les artistes de la capitale ; aux concerts du Conservatoire alors dirigés par Habeneck, il entend la symphonie en *la majeur* de Mendelssohn, qui semble avoir fait sur lui l'impression décisive ; à l'Opéra, il admire Lablache, Duprez, Nourrit, Rubini, Tamburini, Giulia Grisi, Persiani, Viardot, etc. ; enfin, en mai 1839, il commence à prendre des leçons d'harmonie et de composition avec A. Elwart, professeur au Conservatoire. Le premier résultat de ces études fut un duo pour piano et violon (1841) dont il disait à sa mère (d'abord rebelle, puis favorable à sa détermination) : « il plaît à mon professeur plus qu'à moi-même, car je n'ai pas le tort de m'aveugler sur le mérite de mes premières productions. » Bientôt, cédant à l'influence de son ami, le violoniste Carl Eckert, il fait un voyage en Allemagne ; il voit Mendelssohn au Gewandhaus de Leipzig ; il entend les chefs-d'œuvre, encore inconnus de lui, de Händel, de Weber et de Schumann, mais il les juge du point de vue français, sans en comprendre toute la grandeur. Il fait ensuite un voyage en Italie, et il a (22 avril 1845) une entrevue avec Rossini qui, depuis *Guillaume Tell* (1829), était l'objet d'un vrai culte.

En 1845, Th. Gouvy est de retour à Paris. Dans la maison hospitalière de Charles Hallé, le pianiste célèbre qui avec Alard et Franchomme vulgarisait Beethoven, il noue des relations personnelles avec Chopin, Berlioz, Kalkbrenner, Halévy, Zimmermann, chef d'orchestre du Théâtre italien, les peintres R. Lehmann et B. Fries, etc. Le 7 février 1846, devant un public d'invités, il fait jouer sa première symphonie par Th. Tilmant qui, chaque semaine, réunissait chez M. de Bez un orchestre d'amateurs. Enhardi par ce premier succès, il s'adresse à la direction des concerts du Conservatoire. On ne daigne pas lui répondre. Alors, à ses frais, il se fait entendre à la salle Sax, sous la direction de Tilmant, le 7 avril 1847, puis le 17 décembre de la même année (avec le concours de Hallé). L. Kreutzer, critique musical de l'*Union*, écrit alors : « Avec la centième partie du talent que possède M. Gouvy, on a le droit d'être joué sur tous les théâtres lyriques, de porter la décoration de la Légion d'honneur, d'être membre de l'Institut, et de gagner trente mille francs par an ; mais pourquoi diable

aussi M. Gouvy compose-t-il des symphonies ? » La symphonie en *fa majeur* est jouée avec un grand succès le 16 avril 1849 à la salle Sainte-Cécile (société de l'*Union musicale*), puis à Leipzig (24 janvier 1850), où elle est saluée comme l'œuvre d'un Français (*ein Franzose von Geburt*, dit la *Deuts. All. Zeitung*) qui sait allier le sérieux allemand aux qualités élégantes de son pays. Félicien David (président de l'*Union musicale*) vient bientôt offrir lui-même à Gouvy de jouer ses œuvres ; et voici comment Hector Berlioz apprécie sa 3e symphonie : « J'ai trouvé fort belle, dans la plus sérieuse acception du terme, une symphonie de M. Th. Gouvy. Il faudrait plus d'espace que je n'en ai ici pour rendre seulement une demi-justice à cette production remarquable, dont l'adagio, conçu dans une forme nouvelle et sur un plan colossal, m'a fait éprouver autant d'étonnement que d'admiration. Qu'un musicien de l'importance de M. Gouvy soit encore si peu connu à Paris, et que tant de moucherons importunent le public de leur obstiné bourdonnement, c'est de quoi confondre et indigner les esprits naïfs qui croient encore à la raison et à la justice de nos mœurs musicales. » La renommée semble commencer alors pour Gouvy, comme l'écrit Jules Lecomte, critique musical du *Siècle*, après le concert du 10 juin 1853, à la salle Herz, où fut exécutée la symphonie en *ré* majeur : « dans la musique instrumentale, genre qu'il paraît jusqu'à présent avoir préféré, M. Gouvy se place sur la même ligne que M. Gounod dans la musique vocale... Son concert l'a bien posé dans l'opinion des juges compétents, et on peut dire de sa *prodigalité artistique* que c'est de l'*argent bien placé*, un petit capital qui lui revient en usufruit de renommée. » Le compositeur se faisait donc jouer encore à ses frais ! Mais bientôt Pasdeloup l'accueille ; en outre, ses œuvres sont applaudies à Leipzig, Cologne, Metz, Mannheim, Heidelberg, Dresde, Brème, Karlsruhe, Amsterdam, Vienne. Outre les 4 symphonies, les compositions de Gouvy, jusqu'en 1868, sont les suivantes : 2 quatuors à cordes (1857) ; 18 lieder (paroles de Moritz Hartmann, 1857-8) ; le trio en *fa* majeur (1859) ; le quintette pour piano et instruments à cordes (op. 24, 1861) ; 12 chœurs pour voix d'hommes (1859) ; le *Décaméron* (10 morceaux pour piano et violoncelle, 1859) ; 2 sonates pour piano (1860) ; sérénade pour piano et quatuor (1857) ; 13 chœurs à capella (texte de Rousseau, 1865) ; 5 trios (1860) ; 5 duos pour piano et violon (1865) ; hymne et marche en forme d'ouverture (1861) ; 40 lieder sur les poésies de Ronsard (1866-1868), plus 18 sonnets et chansons de Desportes (1867) ; 2 sonates pour piano à 4 mains (1861 et 1868) ; 3 élégies, pour 2 soprani et piano (1867) ; la *Pléiade française* (12 compositions d'après des poètes du XVIe siècle, 1867).

Le 12 décembre 1868 s'ouvrirent pour Gouvy les portes, jusqu'alors infranchissables, des concerts du Conservatoire (alors dirigés par George Hainl), pour l'exécution de sa symphonie en *fa*. Encouragé par ce succès, il écrit en 1869 : une 3e sonate pour piano à 4 mains, 2 cahiers de valses (id.), une « symphonie brève » (variations symphoniques avec rondo), 6 duos pour piano et violon, et un quintette pour 2 violons, alto et 2 violoncelles. Dès lors, les principales sociétés de musique de chambre lui sont ouvertes : la *Société classique* d'Armingaud, Turban, Mas et Jacquard; les *séances de musique de chambre* de Delahaye, White, Hollander, Waefelghem, Hollmann ; le quatuor Lamoureux, Coblain, Adam et Tolbecque et celui de Marsick; le trio Delaborde, Hammer et Jacquard. Nous le voyons cependant, jusque vers 1873, se plaindre de l'indifférence du public français qu'il juge incapable de comprendre la musique symphonique; il écrira encore un octuor (op. 71) pour instruments à vent, et une *suite gauloise* pour flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons ; mais il semble que la résistance du public l'incline vers d'autres genres. A ses œuvres purement instrumentales viennent s'ajouter un *Stabat*, un *Requiem*, une *Messe*, et une série de cantates : *Œdipe à Colone* (op. 75); *Iphigénie en Tauride* (op. 76) ; *Electre* (op. 85); *Egill* (op. 86); *Polyxène* (op. 88). En outre, dans la dernière période de sa vie, l'Allemagne parut avoir ses préférences artistiques, et c'est dans les principales villes d'outre-Rhin que ses plus belles œuvres furent exécutées. Il mourut à Leipzig le 21 avril 1898, et ses restes furent transférés à Oberhombourg.

Gouvy est certainement une figure très distinguée, dans l'histoire de la musique au XIXe siècle. Par son goût foncier et un peu austère pour la musique pure, il fut en avance sur son temps et supérieur aux tendances de laplupart de ses contemporains français. Comme symphoniste, il ne s'est pas rangé parmi les grands créateurs, mais il a eu le mérite d'être d'abord fécond en un genre qui est le premier de tous, et de rappeler quelquefois Schubert, Schumann, Mendelssohn. Les critiques de son temps, comme son biographe M. Otto Klauwell, se sont accordés à dire qu'il réunissait en lui l'esprit allemand et l'esprit français, non par une juxtaposition artificielle, mais en vertu d'une harmonie intérieure et essentielle, due à sa naissance sur la frontière des deux pays. Clarté, élégance, précision du rythme, bonne tenue classique, aptitude à penser musicalement, telles sont ses qualités. Peut-être ne lui manqua-t-il que d'être pauvre, malheureux et très passionné, pour donner plus de couleur et de relief à ses compositions. Parmi les aphorismes de lui que cite M. Klauwell, les suivants caractérisent bien son esprit musical :

« Les compositeurs qui cultivent la musique à programme me font toujours songer au singe de la fable qui oubliait d'allumer sa lanterne : ils voient dans leurs œuvres une foule de choses dont le public n'a pas la moindre idée.

— La musique des coloristes ressemble à de la mousse de champagne. On est grisé, pour un instant, par le brillant coloris instrumental ; mais le cœur reste vide.

— Il y a deux sûrs moyens d'être loué par certains critiques : ne pas exister (être encore inconnu) ou être mort.

— Le grand public, surtout en France, est absolument incapable de saisir une œuvre d'art dans son ensemble... Il ne comprend rien à la structure, au plan, aux développements logiques d'une symphonie.

— La musique instrumentale n'a de raison d'être que si elle a pour objet et pour loi le développement logique de thèmes donnés. Sans cela, ce n'est qu'une musique de genre et de fantaisie « pour amateurs ».

— En France, il y a des villes de province qui sacrifient de grosses sommes pour entretenir une scène d'opéra de 4e rang où l'on exécute mal les nouveautés du jour. Avec cent hommes et femmes du peuple, et un petit orchestre d'accompagnement, ou pourrait sans beaucoup de dépenses exécuter les plus grands chefs-d'œuvre.

J. C.

Esthétique musicale. V. — LES ÉMOTIONS ABSTRAITES, D'APRÈS M. TH. RIBOT.

Dans sa *Psychologie des sentiments* (1), M. Th. Ribot a consacré une étude très neuve, appuyée comme toujours sur des enquêtes consciencieuses, à la *mémoire affective* et aux *émotions abstraites*. Il montre d'abord que chez beaucoup d'hommes, à côté de la mémoire intellectuelle qui conserve seulement l'idée des circonstances où s'est produite une émotion avec l'idée de sa cause et de son objet, il existe une mémoire affective vraie, c'est-à-dire une sorte de survivance réelle ou de prolongement atténué de l'émotion elle-même. Comme cette survivance n'est accompagnée que de sensations très appauvries et partielles, M. Ribot a été naturellement amené à penser qu'il y a des émotions abstraites, tout comme il y a des idées abstraites. La genèse du phénomène est présentée de la manière suivante D'abord, des émotions se produisent (souffrance, plaisir, tristesse, etc.),

(1) Bibliothèque de philosophie contemporaine, chez Alcan, 1899, ch. XI et XIII.

c'est le premier moment. Elles laissent en nous des résidus susceptibles d'être ravivés comme souvenirs (deuxième moment) ; ces souvenirs particuliers peuvent se fusionner en un état de conscience unique (troisième moment) et constituer ainsi « un abstrait d'émotion ». Après avoir appliqué cette théorie à un bref mais très curieux examen de l'œuvre des poètes appelés « décadents » ou « symbolistes » (tels que Stéphane Mallarmé), M. Ribot, dans son *Essai sur l'imagination créatrice* (1), l'applique à l'art musical.

D'après lui, l'imagination du musicien créateur est *purement affective*, *sa matière est faite exclusivement d'états émotionnels*, déjà éprouvés pour la première fois par le compositeur, ou transmis par hérédité grâce à une lente accumulation de l'expérience des siècles. Par les mots que j'ai soulignés, M. Ribot veut faire bien entendre que la création musicale, à l'inverse de l'imagination dans les arts plastiques, n'emprunte rien soit aux images visuelles, motrices et tactiles, soit aux concepts, et que *toute* (2) sa substance est faite de ces résidus, de ces survivances et de ces abstraits de sentiment que l'expérience a pu accumuler dans un sujet. En d'autres termes : ce que nous appelons imagination créatrice, — si l'on écarte les entités vides et les chimères — est l'épanouissement au dehors, suivant la tendance motrice qui nous régit, de certains états conservés en nous par la mémoire *affective*. La musique nous offre le type le plus pur de ce genre de « création ».

Pour l'instruction et pour l'agrément du lecteur, je ne puis mieux faire que reproduire ici quelques-unes des pages où l'éminent philosophe a développé sa thèse.

« Ce qui fait le mieux pénétrer dans la psychologie de cette forme d'imagination, c'est la transposition naturelle qui s'opère chez les musiciens. Elle consiste en ceci : une impression extérieure ou intérieure, un événement quelconque, même une idée métaphysique, subissent une métamorphose d'une nature déterminée que les exemples suivants feront mieux comprendre que tout commentaire.

« Beethoven disait de la *Messiade* de Klopstock : « Toujours *maestoso*, écrit en *ré bémol majeur*. » Dans sa quatrième symphonie, il exprimait musicalement la destinée de Napoléon ; dans la neuvième symphonie, il prétend donner une preuve de l'existence de Dieu. Près du corps d'un ami défunt, dans une chambre tendue de noir, il improvise l'*adagio* de la sonate en *ut dièse mineur*. — Les biographes de Men-

(1) Bibliothèque de philosophie contemporaine, chez Alcan, 1900, 3e partie, ch. II.

(2) Le mot est souligné dans une lettre que M. Ribot m'a fait l'honneur de m'écrire au sujet de mon dernier article, et où il veut bien résumer sa pensée. Pour être sûr de ne pas le trahir, je le citerai le plus abondamment possible.

delssohn rapportent des cas analogues de transpositions sous forme musicale. — Pendant une tempête qui faillit engloutir G. Sand, Chopin, resté seul à la maison, sous le coup de son angoisse et à demi inconscient, composa l'un de ses *Préludes*. — Le cas de Schumann est peut-être le plus curieux de tous : « Dès l'âge de huit ans, il s'amusait à esquisser des pièces de portraits musicaux, en retraçant au moyen de diverses tournures de chant, de rythmes variés, les nuances morales et jusqu'aux allures physiques de ses jeunes camarades. Il arrivait ainsi parfois à des ressemblances si frappantes que tous reconnaissaient, sans autre désignation, la physionomie indiquée par ces doigts novices que guidait déjà le génie. » Il disait plus tard : « Je me sens affecté par tout ce qui se passe dans le monde : hommes, politique, littérature ; je réfléchis sur tout cela à ma manière, et cela trouve une issue au dehors sous forme de musique. Voilà pourquoi beaucoup de mes compositions sont si difficiles à comprendre : elles se rapportent à des événements d'intérêt lointain, quoique importants ; mais tout ce que l'époque me fournit de remarquable, il faut que je l'exprime musicalement. — Rappelons encore que Weber a transformé en l'une des meilleures scènes de son *Freischütz* (celle de la fonte des balles) « un paysage qu'il avait contemplé près de la cascade de Geroldsau, à l'heure où la lune argente de ses rayons le bassin dans lequel l'eau s'engouffre et bouillonne » (1). — En résumé, les événements traversent le cerveau du compositeur, l'ébranlent et sortent transformés en une construction musicale.

« L'imagination plastique nous fournit une contre-épreuve ; elle transforme en sens inverse. L'impression musicale traverse le cerveau, l'ébranle, mais en sort transformée en représentations visuelles Nous en avons déjà relevé des exemples dans Victor Hugo (chapitre précédent). Gœthe, on le sait, était peu doué pour la musique. Après s'être fait exécuter par le jeune Mendelssohn une ouverture de Bach, il s'écria : « Comme cela est pompeux et grandiose ! Il me semble voir une procession de hauts personnages, en habits de gala, descendant les marches d'un escalier gigantesque. »

« On peut généraliser la question et se demander si, entre l'imagination musicale vraie et l'imagination plastique, il existe un antagonisme naturel. La solution dans le sens affirmatif ne paraît guère récusable. J'avais entrepris une enquête qui, à l'origine, visait un autre but. Il s'est trouvé qu'elle répondait assez nettement à la question ci-dessus : la conclusion a surgi d'elle-même, sans la chercher; ce qui me mettait

(1) Pour des faits analogues empruntés à des musiciens contemporains, voir Paulhan, *Rev. phil.*, mars 1898, p. 234-235.

à l'abri de toute opinion préconçue. La demande adressée oralement à un grand nombre de personnes était celle-ci : L'audition ou même le souvenir d'un morceau de musique *symphonique* suscite-t-elle en vous des images visuelles, et de quelle nature ? Pour des raisons faciles à comprendre, la musique dramatique était expressément exclue, l'appareil du théâtre, des décors, de la mise en scène imposant dans le présent des perceptions visuelles qui tendent à se répéter plus tard sous la forme de souvenirs.

« Le résultat des observations et des réponses se résume comme il suit :

« Ceux qui ont une grande culture musicale et — ce qui est bien plus important — le goût ou la passion de la musique, n'ont généralement aucune représentation visuelle. Si elles surgissent, c'est en passant et par accident. J'indique quelques réponses : « Je ne vois absolument rien ; je suis tout entier au plaisir musical ; je vis exclusivement dans un monde acoustique. Suivant ma connaissance de l'harmonie, j'analyse les accords, mais sans insister. Je suis le développement des phrases. » — « Je ne vois rien, je suis tout entier à mes impressions ; je crois que le principal effet de la musique est d'exagérer en chacun les sentiments prédominants. » — « Nulle représentation visuelle en général. Cependant, sous la symphonie, je place quelquefois un *libretto* de mon invention. Parfois aussi je me représente des lignes sinueuses qui semblent vaguement suivre le dessin de la phrase mélodique. »

« Ceux qui ont peu de culture musicale, et surtout peu de goût pour la musique, ont des représentations visuelles très nettes. Il faut pourtant avouer que ceux-ci sont fort difficiles à explorer. En raison de leur nature antimusicale, ils fuient les concerts, se résignent tout au plus à subir un opéra ; mais, comme la nature et la qualité de la musique ne nous importent pas, on peut encore s'en tirer : « En entendant dans la rue un orgue de Barbarie, je me représente l'instrument ; je vois l'homme qui tourne sa manivelle. Si une musique militaire résonne dans le lointain, je *vois* un régiment qui marche. » Un excellent pianiste joue devant un ami la sonate en *ut dièse mineur* de Beethoven, mettant dans son exécution tout le pathétique dont il est capable. L'autre y voit « le tumulte et le tourbillonnement d'une foire ». Ici la transformation plastique se double d'un gros contresens. — J'ai plusieurs fois recueilli cette remarque : chez les gens qui ont l'habitude du dessin ou de la peinture, la musique évoque des tableaux et des scènes diverses ; l'un d'eux se dit « assiégé d'images visuelles ». Ici l'audition musicale agit évidemment comme excitant (1).

(1) « Pour des raisons de brièveté et de clarté, je ne mets pas sous les yeux du

« En somme, autant qu'il est permis, en psychologie, d'employer des formules générales — et avec cette réserve qu'elles conviennent à la majorité, non à la totalité des cas — on peut dire que, durant le travail de l'imagination musicale, l'apparition d'images visuelles est l'exception ; que lorsque cette forme d'imagination est faible, elle est la règle.

« ... En résumé, à l'encontre de l'imagination sensorielle qui a ses sources au dehors, l'imagination affective a sa source en dedans. La matière de sa création est dans ces états d'âme ci-dessus énumérés et dans leurs innombrables combinaisons qu'elle exprime et fixe dans la langue qui lui est propre et dont elle a su tirer un parti merveilleux. »

Telles sont les idées de M. Th. Ribot; elles sont très séduisantes, et contiennent, évidemment, une grande part de vérité. En ramenant la création musicale à un travail tout intérieur, sans communications avec le monde objectif et visible, ce système satisfait le sens musical le plus élevé, lequel considère comme inférieure la musique descriptive et trouve sa satisfaction la plus haute dans la symphonie pure. La théorie de la « mémoire affective », nouvelle comme doctrine de psychologie, est conforme à l'opinion commune et aux faits les plus certains, en assimilant la sensibilité du compositeur à un appareil qui accumule, transpose, affine et restitue, en langage spécial, les impressions les plus diverses. Elle reprend, mais avec originalité, une opinion déjà ancienne en disant que « créer c'est se ressouvenir » (peut-être faudrait-il accorder plus d'importance au rôle de l'inconscient, c'est-à-dire ajouter la réminiscence

lecteur les observations et documents. On les trouvera à la fin de ce volume : Appendice D. Sous ce titre « Un concert expérimental », Gilman, dans *American Journal of Psychology* (t. IV, fasc. 4 et t. V, fasc. 1, 1892-1893), a étudié d'un autre point de vue l'effet de la musique sur divers auteurs. Onze morceaux ont été exécutés ; je note que 3 ou 4 au plus ont suscité des images visuelles ; 10 (peut-être 11) des états émotionnels. — Plus récemment, la *Psychological Review* (septembre 1898, p. 463 et suiv.) a publié une observation personnelle de Macdougal où les images de la vue accompagnent l'audition musicale par exception et dans des conditions particulières. L'auteur se qualifie de « pauvre visuel » ; il déclare que la musique n'éveille chez lui que très rarement des représentations visuelles ; « encore sont-elles fragmentaires, consistant en formes simples, non reliées entre elles, apparaissant dans un fond sombre, restant visibles un moment ou deux et s'évanouissant aussitôt ». Or, étant entré au concert en état de fatigue et de surmenage, il ne voit rien pendant le premier morceau ; les visions commencent pendant l'*andante* du second ; elles accompagnent « avec profusion » l'audition du troisième morceau. (Je renvoie pour les détails à l'appendice précité.) Ne peut-on pas supposer que l'état d'épuisement, abaissant le ton vital qui est la base de la vie émotionnelle, diminue aussi la tendance des dispositions affectives à renaître sous forme de souvenirs ? D'un autre côté, les images sensorielles restent sans antagonistes et passent au premier plan, à moins qu'elles ne soient renforcées elles-mêmes par un état d'excitation demi-morbide.

affective à la mémoire). Enfin, la thèse des « émotions abstraites » paraît très heureuse en ce sens qu'abstraire c'est généraliser, et que la musique est bien un langage d'une très haute généralité. Je crois même que cette thèse résout le problème suivant, vraiment digne de réflexion : le public, on ne peut le nier, est absolument incapable de comprendre, dans une symphonie, ce qui est essentiel pour le musicien, à savoir la structure de l'ensemble, les lois selon lesquelles les idées principales sont présentées et développées; comment se fait-il qu'il s'intéresse cependant avec sincérité à l'exécution des symphonies et qu'il les juge même, en moyenne, avec assez de justesse? — Il n'y voit, sans doute, que des « résidus d'émotion » qui éveillent en lui leurs analogues. Un obscur travail de mémoire affective résume peut-être sa compétence et son plaisir...

Je me permettrai maintenant de faire quelques réserves et de signaler certaines lacunes.

La théorie que j'ai exposée m'inquiète par sa simplicité même. Vous entrez dans un parc ; vous mettez le pied sur une plaque, et aussitôt paraît un Neptune armé d'un trident... il semble vraiment, d'après M. Ribot, que les impressions reçues du dehors par le musicien aboutissent à l'acte « créateur », en vertu d'un mécanisme aussi simple. Il affirme, à plusieurs reprises, que *tous* les éléments dont se sert l'imagination créatrice sont tirés des états émotionnels. Je ne le crois pas, pour les raisons suivantes :

1° Le compositeur cherche toujours à produire un effet d'agrément en faisant une œuvre d'une certaine beauté; l'idée de cette beauté possible (je n'attache ici aucune signification platonicienne à ce mot), la trouve-t-il dans les résidus d'émotion qu'il transpose et combine, ou bien l'y introduit-il comme nouveau principe d'organisation ?

2° Le compositeur, il faut le croire, ne se sert pas indistinctement de toutes les émotions; il choisit. En vertu de quel principe? — En second lieu, il est tenu de faire une œuvre très ordonnée, construite d'après un certain plan, et dont les idées *s'enchaînent* avec logique; est-ce dans l'émotion qu'il trouve les éléments d'une telle œuvre? l'émotion, même atténuée et apaisée, n'est-elle pas plus favorable au désordre qu'à l'ordre? En ce sens, on serait tenté de dire que la vraie musique commence là où finit l'émotion (pure, non intellectualisée), c'est-à-dire lorsque l'émotion se déprend du sujet, s'objective, et peut être vue à distance, d'un œil critique. Or la critique suppose le critérium. Il n'est certainement pas dans l'émotion elle-même.

3° Tout le monde a des émotions. Logiquement, M. Ribot doit dire que tous les hommes sont doués d'imagination créatrice. Et c'est

bien ce qu'il fait : « l'imagination constructive pénètre la vie tout entière, individuelle et collective, spéculative et pratique, sous toutes ses formes : elle est partout » (p. 277). A merveille ; cette opinion très belle a été déjà soutenue brillamment par M. Gabriel Séailles (*Le Génie dans l'art*) (1). Mais l'imagination d'un Mozart n'est pas la même que celle d'un ingénieur construisant un pont de chemin de fer. Tout le monde n'est pas musicien ; il y a des gens incapables de le devenir. Comment expliquer cela? On donne une explication faible, vague, très insuffisante de cette différence spécifique, en disant que le musicien « s'exprime *dans une langue spéciale* ». Parler ainsi, c'est esquiver le problème.

4° Pourquoi, en beaucoup de cas, l'aptitude à l'émotion est-elle en raison inverse de l'aptitude à la création musicale ? Les exemples de cette non-coïncidence sont innombrables. Ils ne sont pas rares chez les compositeurs eux-mêmes. Bach fut beaucoup moins passionné que Berlioz ; il lui est cependant très supérieur comme musicien.

5° Examinons de plus près la base de cette doctrine :

Pourquoi « une impression extérieure, un événement quelconque » peuvent-ils, chez les musiciens, et chez eux seulement, subir une métamorphose et une sorte de transposition qui aboutit à l'acte appelé « création musicale »? Je ne vois pas d'autre explication que celle-ci : c'est qu'au moment où se produit l'impression, il y a déjà, chez le sujet sentant, un *proprium quid*, une activité spéciale, toujours prête et en éveil, de l'intelligence ; activité qui est non seulement contemporaine de l'émotion, mais qui lui est forcément antérieure, puisqu'elle la domine, lui impose un caractère artistique, et voit tout de suite, par une rapide intuition, le parti qu'on en peut tirer. En d'autres termes, le rôle de l'activité artistique me paraît inexplicable et impossible, si, au lieu d'être *consécutif* à l'impression venue du dehors et d'apparaître au second ou troisième stade d'une évolution, comme une sorte de réverbération, dans la conscience, des troubles corporels correspondant aux chocs extérieurs, cette même activité n'est pas déjà présente — aussi faible qu'on le voudra ! — et comme diffuse dans toutes les impressions, ne fût-ce que pour produire une réceptivité d'un genre particulier. Je n'oserais m'aventurer sur un terrain qui n'est pas le mien, mais il me semble à propos de rappeler que, d'après Claude Bernard, la vie psychique s'étend jusqu'aux confins de la vie organique : la sensibilité, au lieu d'être une résultante, est une propriété fondamentale et initiale de toute cellule vivante. En opposant cette idée au système de

(1) Bibliothèque de philosophie contemporaine, chez Alcan.

M. Ribot, je me résumerais volontiers en lui reprochant de disjoindre et de présenter dans une hiérarchie dont l'ordre est contestable ce qui est un dans la vie réelle.

6° Autre objection qui ne laisse pas de m'embarrasser: comment s'établit le rapport entre une émotion (abstraite) et une suite de sons? Dans la théorie construite par M. Ribot, je ne vois pas comment se joignent ces deux pièces. Entre elles, il n'y a aucune convenance établie par la nature (lorsqu'on ne fait pas intervenir comme intermédiaire le langage naturel). De l'émotion au langage verbal, le rapport n'a pas besoin d'être expliqué : c'est un fait. Mais de l'émotion à la mélodie, il y a un hiatus qu'il faudrait combler. Remarquez en outre les différences suivantes: l'idéal du langage verbal est de traduire l'émotion avec exactitude: un paysan du Danube peut s'élever au summum de l'éloquence. En musique, cette convenance adéquate n'est d'abord pas possible, faute de base; en outre, avec l'émotion toute seule, on ne va jamais bien loin.

7° Enfin, sur quoi s'appuie M. Ribot pour affirmer que la musique est constituée par des états émotionnels d'où sont exclues les impressions de la vue? En ce qui concerne les auditeurs, l'enquête si consciencieuse et si impartiale à laquelle il s'est livré n'a pas donné, et ne pouvait donner des résultats absolument décisifs, comme il le reconnaît lui-même avec une parfaite bonne foi. Quant aux compositeurs, que savons-nous sur leur état au moment de la création artistique? Le témoignage des vivants nous reste seul, et il est parfois peu sûr (1).

J'indiquerai plus tard comment se pose, selon moi, le problème fondamental de l'esthétique musicale. Pour le moment, je me borne à passer en revue quelques systèmes, à signaler la part de vérité qu'ils me semblent contenir et leurs lacunes. — La prochaine fois, j'examinerai l'esthétique formelle, représentée par Hanslick.

Jules Combarieu.

La Société des compositeurs de musique (fondée en 1862, présidée par M. Victorin Joncières) a donné sa dernière soirée musicale à la salle Pleyel, devant un nombreux public. La plupart des œuvres entendues m'ont

(1) Exemple : un de mes amis reçoit la question suivante de M. Ribot : Avez-vous, en rêve, des sensations de l'odorat ? — Après une courte réflexion, l'interrogé se propose de répondre négativement. Or, la nuit suivante, il a précisément un rêve olfactif. La question avait suggéré le phénomène. — Quelques compositeurs que j'ai interrogés m'ont paru surpris, hésitants, et m'ont donné l'impression qu'ils s'étaient fort peu observés.

peu satisfait, j'ai le regret de le dire, par leur valeur musicale. Voici les notes que j'ai prises, en toute impartialité, durant le concert.

1° Quatuor en *ut* mineur pour 2 violons, alto et violoncelle, par Jules Moucquet. — L'*allegro con brio* n'est pas mauvais, mais d'idées un peu anémiques et courtes, qui n'arrivent pas à se dégager du ronronnage élégiaque, pour aboutir à la pensée vraiment musicale. Le *scherzo* est assez agréable, mais ressemble trop à une danse villageoise, à une ronde banale. Idées minces, développement écourté. Quelques accrocs pour la justesse, à la fin de l'exécution. — L'*adagio* est la meilleure partie de la composition : contrepoint d'écriture assez étoffée ; rêverie agréable à entendre, mais qui pleure ou gémit dans le vide. Là encore la pensée est faible. — L'*allegro* est pauvre et vide. Fâcheux abus du trémolo qui remplace la marche mélodique des parties; trop de remplissage. Quelques fausses notes du violoncelle (au grave). — Dans l'exécution, la mesure a été parfois défectueuse et il y a eu quelque confusion.

2° Mélodies de René Lenormand, chantées par Mlle Gaétane Vicq. — *a*) *Dans la brume*. Ni le dessin mélodique ni le rythme ne sont appropriés au sujet et ne traduisent un sentiment vrai ; la mélodie est quelconque. Pour finir, un trait de pianiste faisant un paraphe inutile. — *b*) *Chansons des pêcheurs de nuit* a un peu plus d'originalité et d'accent, mais pas assez de poésie. — *c*) *Le petit gardeur de chèvres :* simple esquisse, peu expressive, et d'accompagnement quelconque. — *d*) *Quelle souffrance !* Mélodie puérile, où le principal effet consiste à employer le crescendo, le fortissimo, et l'accélération du rythme pour exprimer l'amour grandissant qui n'ose se déclarer. (Pour de pareils sujets, relire Schumann.) Conclusion très banale. Chanteuse bonne et disant bien.

3° *a*) Prélude de *Marthe et Marie* (oratorio), de Henry Eymieu, pour hautbois et piano. Mélodie bien chétive, idées écourtées, sans caractère ; modulations heurtées, banales. — *b*) *Villanelle*, du même. Mêmes défauts ; à l'accompagnement, des arpèges quelconques. A la fin, le thème initial est repris, agrémenté de quelques ornements lourds et communs. L'exécutant (M. Louis Bas) m'a paru peu sûr de lui.

4° Morceaux de piano. — *a*) *Inquiétude*, de G. Pfeiffer. Charmant morceau de salon, de facture élégante et agréable, très connu de tous les exécutants. — *b*) *Etoiles filantes*, de F. de la Tombelle : pièce descriptive, ingénieuse, agréable, bien que j'y regrette l'abus des petites fusées de notes (imitant l'étoile filante ?). — *c*) *Carillons blancs et carillons noirs*, de G. de Saint-Quentin. Début franc, net et juste. Mais la pièce est mal équilibrée, incohérente, finit et recommence plusieurs fois. Du remplissage. Arpèges communs de la main droite pendant que la main gauche fait entendre un chant non moins commun. La fin est d'un réalisme vulgaire. Un peu de cacophonie sans raison.

5° *Concerto en* la *pour violon*, de Pénavaire. — Méthode de l'auteur, dans les trois parties de cette composition : d'abord un exorde pompeux, solennel et assez vide, représenté par deux soli successifs, l'un du piano, l'autre du violon, — puis une suite de romances assez fades et de danses au rythme vulgaire. — Bon violoniste (M. Eugène Borrel), bien qu'à la fin du larghetto il ait assez mal tenu un *fa* suraigu.

6° Mélodies de G. de Saint-Quentin. — *a*) *Mignonne, allons voir si la rose...* Mélodie assez jolie, mais filandreuse, traînante, sans caractère approprié. Le

petit postlude instrumental, en notes piquées et railleuses, est un peu prétentieux et en contradiction avec le reste.— *b*) *Vision*. Manque d'idées et d'accent. Le pianiste — qui est l'auteur — a l'air trop content de son œuvre. Il lève parfois la main, au-dessus du clavier, comme s'il jouait une rhapsodie de Liszt ; il a d'ailleurs un bon mécanisme.

7° *Variations artistiques* de G. Pfeiffer.— Composition très intéressante, sur un thème un peu triste et d'allure exotique, mais très ingénieusement accommodé. Compliments aux deux pianistes, M[lles] Marguerite Delcourt (mécanisme excellent) et Jeanne d'Herbécourt. — G. I.

Honoraires des musiciens. — Nous recevons la lettre indignée d'un violoniste, se plaignant qu'un impresario, pour 3 répétitions à faire à Paris, plus 2 concerts à donner à Rouen et à Lille (2 jours d'absence de Paris au moins), lui ait offert... 50 fr. — Le meilleur moyen, pour les musiciens, d'empêcher ces offres ridicules (mais légitimes, après tout) serait de se syndiquer. MM. Charpentier et Bruneau ont déjà songé, je crois, à cette organisation ; n'y a-t-il donc pas un syndicat qui fonctionne régulièrement ? Voici, d'après la lettre de notre correspondant, quelques détails sur les appointements très inégaux des musiciens. A la *Société philharmonique*, généreuse entre toutes, un quatuor français est payé 600 fr. par séance (un quatuor étranger, beaucoup plus), et les virtuoses touchent de 500 à 1500 fr. M. Jacques Thibaut aurait même demandé 2000 fr... Au Conservatoire, la Société des Concerts donne aux solistes un cachet uniforme de 100 fr . — Pour les prochaines représentations de Wagner (à moins que d'autres combinaisons ne soient intervenues), les musiciens toucheront 7 fr. par répétition, 14 fr. par représentation (8 fr. et 16 fr. pour les solistes). MM. Monteux, Denayer et Casadessus, altos, ont exigé 10 fr. et 20 fr. — Aux concerts du Châtelet, on débute à 16 fr. pour passer ensuite à 20. (après concours). — Aux concerts Lamoureux (3 répétitions par semaine, de 9 h. à midi, comme chez Colonne), les appointements varient selon les bénéfices réalisés. — A l'Opéra (stage obligatoire pour passer 1[er] violon) on entre aux appointements de 1600 fr. qui augmentent chaque année jusqu'à 2400 fr. (les solistes vont jusqu'à 3800 et 4000 fr.). — A l'Opéra-Comique, les musiciens ont 135 fr. par mois (sauf l'harmonie, dont le minimum est de 150 à 160 fr.), tous les chefs de pupitre ont 300 fr. par mois ; il y a en outre, à chaque pupitre du quatuor, 2 autres solistes qui touchent : le 2[e] soliste, de 200 à 220 fr. ; le 3[e], 180 fr.

Cette situation est évidemment peu équitable ; les honoraires des musiciens d'orchestre devraient être relevés, surtout aujourd'hui où la musique instrumentale est si exigeante.

BIBLIOGRAPHIE

Nous avons reçu les nouvelles publications suivantes :

Œuvres complètes de T. L. Victoria (xvie siècle), 1er vol. publié par Philippo Pedrell (un fort vol. de 156 p. de musique, avec intr. en espagnol, allemand et français, chez Breitkopf et Härtel, Leipzig).

Monuments de la musique en Autriche, publiés sous le patronage du ministère I. et R. de l'Instruction publique et des Cultes. Année IX. 1re partie : *Lieder d'Oswald von Wolkenstein*, XIV-XVe siècles. (1 vol. de XXXII-233 p. très grand format, avec 7 planches phototypiques, texte et notations anciennes, études critiques, etc..., à Vienne, Artaria et Cie ; prix, 20 m.). — 2e partie : *Œuvres instrumentales de Johann Josef Fux* (XVIIe siècle), contenant : une *sonata p. violino, cornetto, trombone, fagotte et organo*; une *sonata p. oboe I et II, violino I et II, viola, fagotto, violone* (c. *basso continuo*) ; plus *Ouvertures, fugues, aria, menuets*, etc. (1 vol. de XVI-55 pages ; texte musical précédé d'une Introduction. *Ibid.* ; prix, 4 marks). — Nous reparlerons en détail de ces belles et magistrales publications. Dans la première, le texte littéraire des Lieder de Wolkenstein a été établi par M. le prof. Josef Schatz, la musique par M. le prof. Oswald Koller. — La seconde publication est due à M. le prof. Guido Adler.

J.-S. Bach (édition de la *Bach-Gesellschaft*), concertos no 14, 15 et 16, p. piano, et la *musique d'orgue* (E. Naumann, livr. 17 et 18).

La troupe Jolicœur, comédie musicale en 3 actes et un prologue d'après une nouvelle de Henri Cain, paroles et musique de Arthur Coquard ; réduction pour piano et chant, Paris, chez Grus (20 fr.). V. plus haut une appréciation.

Valse de concert en *fa* majeur de Maurice Moszkowski, Breslau, chez Hainauer (fantaisie intéressante p. piano).

Exercices techniques du pianiste moderne, par Alfred Rose, Hanovre, chez C. A. Gries, 3 marks (bon recueil, mais ne remplaçant pas tous les autres).

La Tempête, de P. Tschaikowsky, op. 18 (M. Lippold) chez Jurgenson, Moscou (p. piano).

Etudes esthétiques, par Georges Lechalas (1 vol. in-8°, Alcan, 7 fr. 50. Excellent pour mettre le lecteur au courant des principales questions d'esthétique dans les divers arts Nous en analyserons ultérieurement les parties musicales, au moment où nos études sur l'esthétique nous en fourniront l'occasion).

Histoire de la musique, par H. Boyer, 1 vol. 160 p., chez Nony (élémentaire et peu ordonné).

Theodor Gouvy, sa vie et ses œuvres, par Otto Klauwell, Berlin, *Harmonie*, (biographie documentée et impartiale).

Le Catéchisme du Compositeur, par Joh. Christ. Lobe, en all., chez J. Weber, Leipzig, 3 m. 50 (bon pour les élèves qui veulent apprendre seuls).

La Doctrine des intervalles, p. W. Freudenberg, Berlin, au *Globus* (pratique et très élémentaire).

Les chants de la liturgie de S. Jean Chrysostome, par P. J. Thibaut, Turin, chez Bocca ; tiré à part de la *Rivista musicale* (contient de curieux chants bulgares).

L'Art religieux et le chant grégorien, discours prononcé par J. Guibert, S.-S., à Versailles, imprimé à Grenoble, *Revue du chant grégorien* (élégant plaidoyer pour le plain-chant).

La Charte des règles de l'harmonie, par Arthur Somervell, Oxford, Clarendon Press, en anglais, prix, 1 schilling (2 pages sur carton ; tableau pratique, à piquer au-dessus de la table d'un étudiant).

Etudes sur l'interprétation musicale, par C. Tacchinardi, en italien, Florence, typ. Galletti et Cocci (brochure de 76 p.).

Il Consulente Ecclesiastico (Revue des actes du Saint-Siège et de la Sacrée Congrégation Romaine, Rome, S. Stefano del Cacco, 26).

Bibliographie pour l'étude du théâtre lyrique en France (1).

Les sources principales sont à la Bibliothèque de l'Opéra (Paris), qui, à la date de 1878, contenait 241 opéras avec tout leur matériel d'exécution, 110 ballets avec leurs parties séparées et leurs partitions, 184 partitions sans parties d'orchestre (pièces ayant figuré sur le pupitre du chef d'orchestre au moment de la représentation) ; entre autres documents on y trouve, avec les états d'émargement, les registres des *recettes à la porte*, depuis 1735 (avec une lacune, de 1736 à 1749) jusqu'à nos jours (à partir de 1822 les recettes ne figurent plus sur un registre spécial). On pourra consulter, comme ouvrages particuliers : 1o *Bibliothèque musicale du théâtre de l'Opéra ; catalogue historique, chronologique, anecdotique*, rédigé par Ch. de Lajarte, 2 vol., Jouaust, 1878. 2o *Histoire de l'Académie royale de musique*, par François Parfaict (en manuscrit, Bibl. Nat. ms. fr. 12355). 3o *Les Origines de l'Opéra français, d'après les minutes des notaires, les registres de la conciergerie*, etc., etc..., par Nuitter et Thoinan, 1 vol., Paris, Plon, 1886. 4o *Les costumes des grands théâtres*, 4 vol. donnant le costume en couleur des acteurs avec des notices, de 1786 à 1789 (Bibl. Nat. Estampes, Tb 24), et l'énorme recueil de gravures intitulé *Pièces sur le théâtre* (ibid. Tb. 1+). 5o *Essai sur l'histoire du théâtre, la mise en scène, le décor*, etc., par Germain Bapst, 1 vol., Paris, 1893 (ce livre est le rapport officiel du jury de la classe des *arts décoratifs* à l'Exposition de 1889). Toutes les sources sont indiquées dans ces ouvrages.

(1) Dorénavant, nous donnerons, dans chacun de nos numéros, sur un sujet déterminé, quelques indications bibliographiques pouvant être utiles à ceux qui étudient ou veulent étudier l'histoire de la musique. Nous répondons ainsi au désir qui nous a été exprimé par plusieurs de nos abonnés. Nous sommes toujours à leur disposition pour les renseignements de ce genre.

MUSIQUE RELIGIEUSE

Le Système musical de l'Eglise grecque.

(*Réponse au R. P. Thibaut.*)

Qu'il me soit permis de revenir brièvement sur le Compte rendu que le P. Thibaut a fait de mon livre *Système musical de l'Eglise grecque*, etc. (voir le no de janvier de cette Revue, p. 43-46).

Tout en remerciant le R. Père des éloges décernés à mon travail, je me permettrai de faire remarquer que plusieurs de ses critiques pèchent par la base, étant donné qu'il m'attribue par erreur des théories qui ne sont pas les miennes. Je ne puis relever ici que l'un ou l'autre point.

Le « *grief clairement formulé* » contre le soi-disant *genre diatonique des mélodies néo-hellènes* (*Compte rendu*, p. 44) n'exprime pas mon opinion, mais l'opinion du *groupe réformateur*, que je résume en cet endroit (*Système*, p. 18) avec celle d'autres groupes et écrivains qui critiquent le système actuel. L'opinion qu'y oppose le P. Thibaut, à savoir que « le *diatonique le plus naturel est peut-être celui dont nous retrouvons quelques traces chez les Grecs, les Persans et les Arabes* » (ib.), est précisément la thèse que je défends dans la dernière partie de mon étude (B.2) sous le titre *Systèmes, genres, loi d'attraction chez les Byzantins et chez les anciens Hellènes* (p. 131). Je crois même avoir donné à cette thèse une base scientifiquement certaine et j'aime à y voir un des résultats les plus importants de mes recherches.

Ensuite je ne dis pas que *tous les intervalles* de la gamme grecque ont subi des altérations et diffèrent de ceux de la gamme européenne, (*Compte rendu*, p. 45), mais ma thèse est *en résumé* celle-ci: *deux degrés* surtout de la gamme normale grecque, le *mi* et le *si*, diminués d'un quart de ton, *diffèrent* des degrés homologues européens ; quelquefois vient s'y ajouter un *la* diminué. Ces degrés peuvent être légitimes dans la gamme de tel mode spécial, mais non dans la *gamme normale*, celle du 1er mode, vraie gamme dorienne transposée sur *ré*. Ici ces mêmes degrés diminués, mi^{d} et si^{d} (dans certains modes aussi le la^{d}) représentent une altération d'un vrai $mi^{\flat}$ et $si^{\flat}$ (ou $la^{\flat}$): aussi les reconstitué-je dans leur état primitif. Cette substitution de $mi^{\flat}$ et $si^{\flat}$ (et $la^{\flat}$) à mi^{d} et si^{d} (et la^{d}) diminués d'un quart de ton est *ceteris paribus* certainement aussi

légitime que la substitution latinisante de *mi*♮ et *si*♮ (et *la*♮) aux mêmes degrés, tentée par les théoriciens tout modernes (suivis par le P. Thibaut), avec cette différence que ma manière d'agir est peut-être plus conforme aux principes d'herméneutique et de critique des textes.

Voilà quelques inexactitudes qui n'auraient pas dû échapper, ce semble, à un lecteur attentif.

Comment, de plus, peut-on nommer une « *pétition de principe* » (p. 45) la thèse qu'un écrivain expose et qu'il établit ensuite sur des preuves pour le moins sérieuses? Il est vrai qu'aux yeux du P. Thibaut ces preuves « sont loin d'emporter conviction » (*Compte rendu*, p. 45). Il n'en réfute cependant aucune, tandis qu'il semble reconnaître quelque valeur ou, comme il dit, « un réel intérêt » (p. 46) aux faits archéologiques mis en lumière par mon exposé. Or plusieurs de ces faits sont d'un poids considérable dans la connaissance de la vraie tradition (1) byzantine et ils mènent à des conclusions presque irrécusables.

Ainsi j'ai fait voir, en suivant leurs transformations successives dans les manuscrits, comment les *martyries* ou clefs des quatre notes modales byzantines, *Ré Mi Fa Sol*, dérivent (les trois premières directement) des notes alphabétiques désignant, dans la musique de l'antiquité, les quatre degrés du tétracorde dorien *mi fa sol la :* [, ⊔, Z, ˥ (*Système*, p. 57 et suiv). Le quatrième signe a laissé au moins des vestiges dans le terme *agia* ou *aïa* (désignant le 4e mode), mot qui résulte d'une fausse lecture du mot araméen ΑΗΑ ou ΑΗΔ (IVe-Ve siècle av. J.-C.) signifiant *un* ou *premier*, valeur numérale de ce même caractère (ib., p. 68 et 73).

Les syllabes étranges groupées et réunies en ces mots énigmatiques ανεανες, *Noeanoe*, etc., des théoriciens médiévaux grecs et latins se sont révélés comme les noms sémitiques de ces mêmes notes alphabétiques travestis eux aussi par une lecture erronée νες et *no* pour βέθ (*beth*) et ζα ; ils servaient de syllabes de solfège (*Système*, p. 63). — Or, l'emprunt des signes et des termes n'implique-t-il pas l'emprunt des valeurs tonales?

Les chiffres 7, 9, 12, au moyen desquels les théoriciens grecs repré-

(1) C'est en effet le chant *traditionnel* de l'Eglise grecque qu'il importe de connaître, bien plutôt que le chant *actuel*, pour qui veut le comprendre scientifiquement et pour qui désire sa restauration. Un exemple le fera comprendre. Supposons en effet qu'un Grec eût fait, il y a cinquante ans, un voyage en différents pays d'Europe pour connaître le chant latin dit grégorien, ou qu'il eût visité en 1901 ou même en 1902 d'anciens monastères (bénédictins par exemple) d'Italie en se promettant bien d'y trouver sûrement le chant le mieux conservé. Rentré en Grèce, il aurait écrit sur le chant de l'Eglise latine un livre où l'on aurait trouvé les choses les plus étranges : des modes agrémentés de dièses, des rythmes rigoureusement mesurés, bref, une caricature du vrai chant grégorien, contre laquelle les partisans de ce chant ne trouveraient pas assez de paroles pour protester. Or il en est à peu près ainsi du chant de l'Eglise grecque depuis un siècle et plus. Le chant actuel décrit par nos musicologues ne peut pas être appelé le vrai chant traditionnel de l'Eglise grecque, c'en est une caricature, dont les traits les plus altérés ont été copiés sur le chant latin d'il y a un siècle, après qu'une corruption intrinsèque eut déjà opéré son œuvre destructive.

sentent les intervalles — « *un vrai cauchemar* pour tous les savants étrangers » (*Echos d'Orient*, avril 1901) — se sont découverts comme les nombres réduits des vibrations fixant nettement l'intonation des degrés *la si*♭ *do* et appliqués ensuite par analogie aussi aux degrés *Ré Mi*[♭] *Fa*.

Tels sont donc quelques-uns des faits archéologiques apportés comme preuves à l'appui de ma thèse. Joints à d'autres faits, ils constituent certes des arguments des plus sérieux auxquels personne ne peut refuser, ce semble, une certaine valeur. Je n'ai relevé jusqu'ici que quelques-unes des critiques *particulières* du P. Thibaut.

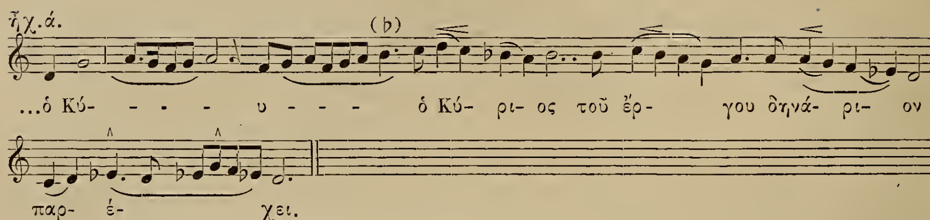
Quant à l'appréciation *générale* que le R. Père donne de mon *Système* en l'appelant un *système particulier*, j'accepte volontiers cette dénomination dans ce sens que je ne me contente pas de répéter ce que d'autres ont dit. Mon travail est essentiellement un travail de critique, et c'est ce qui en a déterminé le plan général.

Dans la première partie j'expose l'objet de la critique, la théorie actuelle, puisée, pour ce motif, dans les auteurs les plus à même de la connaître. Dans la seconde, je résume les critiques qu'en ont faites les musicologues orientaux et occidentaux, critiques plutôt *négatives*, mais qui aboutissent toutes à la même conclusion, c'est-à-dire qu'une réforme s'impose. Dans la troisième partie je fais la critique *positive* de la théorie controversée, en établissant les bases scientifiques, traditionnelles, sur lesquelles la réforme devrait s'établir. C'est la partie la plus personnelle de mon travail, et pour cette raison la plus longue : elle va de la page 30 à la page 163. C'est cette partie surtout que tout compte rendu impartial devait faire connaître aux lecteurs. Au contraire, le P. Thibaut ne porte son attention que sur l'énoncé de la thèse, et encore seulement sur la première partie de celle-ci, dont les termes l'effraient de prime abord. En effet, elle a de quoi surprendre au début ; mais l'homme de science ne peut la rejeter sans faire un examen détaillé des arguments sur lesquels elle s'appuie.

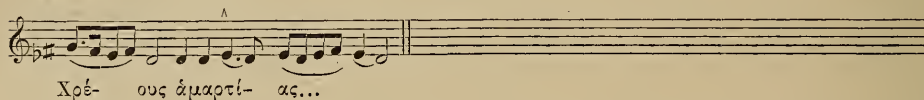
De fait, mon *système* s'écarte des théories latinisantes qui tendent à tout détruire : elles sont actuellement en vogue, je le sais, et d'aucuns s'en font à tort les fauteurs et les propagateurs ; mais il ne s'éloigne ni des faits de la tradition ni même des *termes* de la théorie reçue (mais bien encore une fois du commentaire qu'en donnent les théoriciens *modernissimes*, si je puis m'exprimer ainsi), ni des faits *pratiques* qui se répercutent jusque dans les éditions actuelles. On trouve en effet à foison des passages quelquefois assez étendus où le *Mi*♭ (simultanément avec *si*♭, cela va sans dire) est expressément indiqué. — S'ils étaient inconnus, je me fais fort d'en fournir une liste qui pourrait couvrir plus d'une page.

J'ai sous la main un chant du IVe dimanche du Carême, le Δόξα des αἶνοι, du *Triodion* de Σακελλαρίδης (Athènes, 1895).

Il offre page 62, lignes 5-7, le passage suivant :



A la ligne suivante le compilateur a associé, à tort selon moi, un *fa* dièse au *mi* bémol :



On pourra taxer ces modulations de fantaisies de musicien, soit ; mais niera-t-on qu'elles puissent avoir malgré tout quelque fondement dans la tradition conservée en dépit des théories contraires ?

Voici d'ailleurs un chant conservé en Sicile par la seule *tradition orale*. C'est le ton ou la strophe Πανεύφημοι Μάρτυρες appliqué à plusieurs autres strophes et hymnes grecques. Il m'a été gracieusement communiqué par Mgr Alessi, archiprêtre de Palazzo Adriano, qui l'a fait noter sous sa dictée par un jeune musicien. Le ton, appartenant au 1er mode, est noté avec *si* ♭ à la clef. Il présente *six fois*, à la fin des membres ou des vers, la cadence caractéristique *sol mi ré*, le *mi* étant quatre fois *nettement bémolisé : sol mi*♭ *ré*. C'est bien la cadence du dorien enharmonique d'Olympos (VIIe siècle av. J.-C.), transposé de *mi* à *ré*.

Voilà quelques remarques rapides que je me permets de soumettre aux lecteurs, sans dire davantage ici.

Du reste, je saisis cette occasion pour répéter ce que j'ai dit dans la préface de mon ouvrage : je ne prétends nullement à l'infaillibilité de *toutes* mes conclusions ; j'accepte au contraire volontiers les objections qu'on pourrait y faire, convaincu qu'elles serviront au but de toute recherche scientifique, la connaissance de la vérité.

Rome. D. HUGUES GAÏSSER, O. S. B.

P. S. — Dans mon article du numéro précédent sur les *Hirmi de la fête de Pâques*, il s'est glissé une incorrection que je tiens à rectifier. Ce ne sont pas tous les chants hirmologiques slaves du 1er mode qui ont pour finale *mi*, mais seulement certains groupes de chants appartenant à ce mode.

La *Chanterie*. — Sous ce nom, Mme Marie Mockel a groupé des chanteurs éprouvés (Mme Georges Marty, Mlle Th. Roger, M. G. Dantu, M. Yan Reder, M. Piroia, etc...) et donnera à la salle des Agriculteurs, rue d'Athènes, les 28 avril, 12 mai, 26 mai, 9 juin (à 9 h.), 4 séances où seront exécutées des œuvres de la Renaissance française et italienne.

Le Propriétaire-Gérant : H. WELTER.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

REVUE
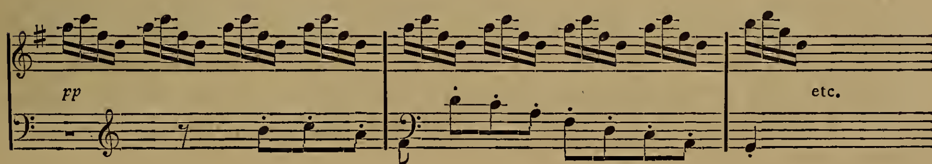
D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES

N° 5 (deuxième année) Mai. 1902

Francis Planté

(*au Conservatoire et à la salle Erard*)

La dernière fois que j'entendis Francis Planté, avant les deux concerts du mois d'avril, c'était encore au Conservatoire, en 1876, entre deux festivals que Rubinstein donnait à la salle Erard. Paris seul produit de ces rencontres. Les deux grands artistes se partageaient alors notre admiration, et chacun d'eux l'avait tout entière: Rubinstein, beau et puissant comme la nature, nous élevant à une communion directe avec l'âme d'un Beethoven, mais disant à table, après la séance (il était alors presque aveugle!) : « Avec les fausses notes que j'ai faites, on composerait un morceau » ; — Planté, dieu d'un autre Olympe, épris de nettetés latines, perlant l'élégance et la distinction, impeccable, parfait, unique pour faire courir sur les âmes attentives un murmure de ravissement. J'ai encore dans l'oreille ces quelques mesures du Concerto de Mendelssohn en *sol mineur* qu'il jouait alors :



Après vingt-cinq ans, je ne puis oublier la douceur de demi-teinte crépusculaire, la netteté fondue de clair-obscur, le recul de perspective dans lequel la main gauche de Planté égrenait et piquait cette rentrée. C'est un petit détail, entre mille. Il me faisait songer au vers délicieux de Musset sur l'étoile qui se détache de l'azur, et s'en va

> Tomber comme une perle au sein profond des eaux...

La musique est vraiment un art singulier. Un tableau, une statue, n'ont nullement besoin d'être finis et poussés en perfection de coloris ou de modelé pour obtenir notre admiration : un dessin de maître a des repentirs infiniment plus beaux que la calligraphie anglaise; le flottement d'une forme un peu jetée ne nous empêche pas de voir en Lamartine un exceptionnel poète. En musique, rien de tel : il faut que tout soit à sa place, toutes les valeurs justes, tous les rapports de valeur rigoureusement exacts. L'à peu près y devient douloureux. Est-ce parce que l'art musical a des lois *mathématiques?* (Oh! le vilain

mot !) Les autres arts en ont aussi. — Je vous prie, en outre, de m'accorder ceci, qui est plus grave. Le vrai pianiste, j'ose l'affirmer, n'est pas un simple interprète. Exprimer l'âme d'un Beethoven ne peut être, d'ailleurs, qu'une illusion. Qu'est-ce qu'un vrai pianiste? Un virtuose très musicien, sans doute, mais qui aime le piano pour lui-même, pour les ressources qui lui sont propres et les effets qu'il en peut tirer. Si vous concédez ces deux articles, vous apprécierez équitablement Francis Planté, vrai créateur dans le monde des sons.

C'est un poète, à sa manière. D'abord, il a un mécanisme que n'exigent point la plupart des œuvres classiques, mais dont la précision et l'agilité enrichissent l'art de merveilles nouvelles. Dans le registre aigu, sa droite bat des trilles qui sont des bourdonnements d'ailes d'abeilles. De telles mains ne connaissent plus l'effort. Désarticulées, aériennes, elles sont vraiment maîtresses du clavier. D'une attaque foudroyante dans les gammes rapides en crescendo, elles savent donner à certaines fins de phrase lente une douceur qui arrache des exclamations de surprise. Aussi légère est la rosée du matin quand elle s'évapore dans le baiser du soleil. Autre originalité supérieure, insoupçonnée de Bach qui jouait sur de tout autres instruments que les Erards ou les Pleyels : elle tient à la qualité du son. Dans la science de donner une âme, une voix nuancée à l'énorme machine de bois et de métal, Planté a des trouvailles et des raffinements incroyables. Quand il joue certaines pages de Schumann, il doit songer à ce que disent les premiers souffles du printemps lorsqu'ils caressent le front de Psyché. Il semble que, pour lui, le cristal des sources n'est pas assez pur, ni le lis assez virginal et ingénu. Il donne parfois à un son la douceur d'un baiser d'aveu ; il excelle à le filer longuement, en caresse de rêve. Avec une exactitude que n'exclut pas l'inspiration, il mesure tous ses gestes, comme si, sous ses doigts, chaque note du clavier avait ses harmoniques dans les étoiles. Ses grâces sont parfois spirituelles et ont le sourire du XVIIIe siècle. En terminant la première phrase de la « Romance », dans le Concerto de Mozart, il a placé la note finale comme « le point rose qu'on met sur l'*i* du verbe aimer... » Un tel art est évidemment une limite. Au delà, commencerait le maniérisme.

Je me laisse aller à mes impressions, alors que je voulais faire œuvre de simple « reporter ». Je suis allé voir Planté, au lendemain d'un de ses derniers triomphes (27 avril), dans cet élégant hôtel du boulevard de la Tour-Maubourg où une famille d'élite lui donne l'hospitalité. Je voulais obtenir de lui une réponse précise à deux questions. Il est 11 h. du matin ; rentré à 2 h. de la nuit d'une réception donnée en son honneur par M. Th. Dubois, membre de l'Institut, le maître est à demi couché, mais déjà bichonné, et me tend ses mains cordiales avec un bon sourire d'homme heureux. Je le trouve lisant, *le crayon en main*, le concerto de Bach *qu'il a joué la veille* devant un public enthousiaste ; et comme je m'étonne de ce travail :

— J'étudie, me répond Planté, ce que j'ai joué hier. Le concert, *c'est la dépense* (sic) ; le recueillement après le concert, *c'est le profit*. Voilà un concerto que j'ai exécuté deux dimanches de suite ; j'ai conscience d'avoir fait des progrès dans l'intervalle. J'en cherche de nouveaux... Le public ne se doute pas de nos incessantes préoccupations... L'artiste est à la fois apôtre et martyr... Tenez : voilà un journal qui me lance de petites pointes : je vous assure que je

suis beaucoup plus sévère pour moi qu'il ne l'est lui-même; si je suis heureux en ce moment, c'est que je commence à voir clair dans mon art, et à comprendre ce qu'il faudrait faire pour atteindre l'idéal...

... Première question : « Cher maître, vous êtes pour moi une énigme. Comment se fait-il qu'un artiste comme vous n'habite point Paris et n'y reparaisse qu'après vingt-cinq ans d'absence? »

Ici Planté veut bien saisir l'occasion que je lui offre de détruire une fois pour toutes les légendes auxquelles sa retraite a donné lieu. Il y en a deux. La première fait partir Planté de Paris à la suite... d'un enlèvement. Je suis autorisé à déclarer ici, devant l'Histoire qui nous écoute, qu'elle est une fable pure. La seconde (*auctore* Comettant, dans un « portrait à la plume », Lille, 1875) insinue que le grand pianiste se serait exilé, non sans dépit, à la suite de l'incident suivant. A Jules Simon qui le priait de fixer ses honoraires pour une soirée, il aurait répondu : « Je me ferai honneur de jouer au ministère des Beaux-Arts, à la seule condition que les conversations cesseront quand je me mettrai au piano. Et je n'aurai pas joué pour rien, puisque le silence est d'or. » J'ai mandat de certifier que tout ici est de pure invention. Je suis d'ailleurs tenté de le regretter. Un ancien a dit que la légende avait un sens plus profond que la vérité. Les deux fables qui ont pesé sur la biographie de Planté furent, dans la vie de beaucoup d'artistes, des réalités. Je n'insiste pas sur la première; quant à la seconde, n'est-ce pas Chopin qui disait à une incorrigible bavarde : « Madame, ne m'écoutez pas si vous voulez; mais, de grâce, ne m'empêchez pas de m'entendre ! « Un soir, comme quelqu'un chuchotait au fond de la salle, Rubinstein s'arrêta net et dit (je l'ai entendu): « Il y a donc une personne qui donne ici un concert en même temps que moi ? » Orfila, qui aimait à faire entendre chez lui les virtuoses célèbres, montrait toujours, au début de chaque exécution, la statue d'Harpocrate, le dieu égyptien du silence qui, sur sa cheminée, avait un doigt sur la bouche...

— Pourquoi je n'habite point Paris ? continue Planté... parce que j'aime beaucoup mon pays natal et n'ai plus de goût pour la vie du professionnel courant les concerts ; parce que j'aime à cultiver mon art dans le recueillement, et suis né « retiré ». — Planté, en me parlant ainsi, glisse peu à peu sur la pente des souvenirs ; et c'est toute sa vie qu'il revoit dans une rapide évocation. Né à Orthez, d'une excellente famille, le 2 mars 1839, il est aujourd'hui à sa *cinquième* génération d'auditeurs. Il a joué devant Guizot, — ce qui ne nous rajeunit pas, comme dit l'autre, — mais lui donne en ce moment un peu plus de trois fois vingt ans. A *7 ans*, il débute à l'Hôtel de Ville, à la suite d'une loterie de bienfaisance ; à *onze ans*, il obtient au Conservatoire son premier prix de piano (classe de Marmontel) et un peu plus tard son prix d'harmonie (classe de (Bazin ; et bientôt, à une époque où on aimait les pianistes chevelus venant des mers polaires, à un âge où, d'ordinaire, les gloires futures ne sont pas encore à pointe d'aube, le voilà jouant aux côtés d'Alard et de Franchomme, (quels souvenirs !) acclamé partout, roi des salons. Et c'est en pleine apothéose parisienne qu'il se retire, comme déjà las de porter l'auréole, à Mont-de-Marsan.

...Deuxième question. Quand on a franchi tous les degrés du Parnasse musical pour arriver au point où est Planté, on a dû, on doit travailler énormément ; et on a sans doute une certaine méthode de travail. J'interroge

donc : Quels sont, cher maître et ami, les *exercices* préférés que vous faites sur le clavier ? *comment étudiez-vous ?*

— Ceci, me répond l'éminent virtuose en se redressant, c'est une autre affaire. C'est de la technique. Eh bien, je vais vous répondre franchement, tout en vous prévenant qu'on peut avoir une méthode très personnelle, sans souhaiter qu'elle se généralise. Voici. *Je ne fais jamais de technique ; je suis un sentimental, et tout part de là* (Planté se frappe le front). *Au surplus, ajoutez que je fais, en moyenne, huit heures de musique par jour.*

...Tels sont les principaux traits de l'entretien qu'un merveilleux artiste, sincère et vibrant, m'a fait l'honneur de m'accorder. Je prends congé de lui avec l'impression d'un charme qui se rompt. Dans la rue, malgré le printemps qui brille partout, j'ai le sentiment de retomber dans le monde des incohérences et des à peu près, en sortant du monde de l'harmonie, de la distinction et de la perfection. Je songe encore à l'inoubliable passage du concerto de Mendelssohn, à l'étonnant concerto de Bach pour piano, flûte et violon, et à cette charmante romance de Mozart, cage d'or où pleure un rossignol captif...

JULES COMBARIEU.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE. — **Pelléas et Mélisande,** drame lyrique en cinq actes et douze tableaux, de M. MAURICE MÆTERLINCK, musique de M. CLAUDE DEBUSSY.

La première représentation de *Pelléas et Mélisande*, à l'Opéra-Comique, n'est pas une révélation, mais c'est une date. Ce n'est pas une révélation en ce sens qu'elle n'a pas trompé les grandes et légitimes espérances que nous fondions sur Claude Debussy. Ceux d'entre nous qui avaient écouté et compris, à leur apparition aux concerts dominicaux, des pages symphoniques telles que le *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*, la *Demoiselle Elue*, et plus récemment encore deux *Nocturnes* exécutés l'hiver dernier chez Chevillard, avaient senti tout le charme d'imprécision, la buée harmonique, l'étrangeté savoureuse, l'impalpable poussière versicolore et nacrée que soulevaient les ondes légères de ces compositions si personnelles. Si quelques Zoïles, « devant que les chandelles fussent allumées », redoutaient cette « bizarrerie » qui pouvait durer cinq actes, nous nous réjouissions d'entendre enfin un auteur qui ne fût point encerclé dans les formules écolières et qui ne se crût pas non plus, sous prétexte d'indépendance scolastique, obligé d'imiter le Titan de Bayreuth. Non point que » ceci doive tuer cela »; non point que, pour bâtir, nous croyions qu'il faille d'abord démolir. La musique d'hier pourra subsister malgré la musique de demain ; pas plus qu'en littérature la préface de *Cromwell* et d'*Hernani* n'ont supprimé le *Cid* et *Phèdre*, pas plus qu'en peinture Manet et son école ne sont arrivés à faire bannir de nos musées une toile d'Ingres ou même de M. Bouguereau. En musique surtout, les principes comptent pour bien peu de chose ; et si Haydn s'en était tenu aux principes, il est fort probable que nous compterions quelques symphonies et quelques symphonistes de moins. Seule ici la

politique de résultats est à considérer, et voilà pourquoi la tentative de Claude Debussy mérite d'être respectueusement étudiée.

*
* *

Le sujet de *Pelléas et Mélisande* est une légende fort touchante que le poète belge Maurice Mæterlinck créa en s'inspirant évidemment de l'épisode de Paolo Malatesta et de Francesca da Rimini, cet épisode admirable placé au chant V de l'*Enfer*. Mais Mæterlinck a fait l'œuvre vraiment sienne par la variété des scènes accessoires, par la prose poétique, par la phraséologie spéciale qu'il a employées pour son drame.

On a reproché au drame de *Pelléas et Mélisande*, même avant qu'il fût question de le mettre en musique, certaines répétitions de membres de phrases, destinées par l'auteur à produire sur le spectateur un effet d'émotion et de terreur ; on est allé jusqu'à traiter ce procédé de puérilité. Il semblerait plutôt qu'il y ait là une recherche très évidente de naïveté, et que Mæterlinck soit arrivé à produire ainsi une impression d'adorable enfantillage ou encore à donner à ses récits un cachet qui double par la répétition la valeur des choses dites et leur ajoute une façon d'énergie et d'autorité quasi ancestrales.

C'est en effet une œuvre d'art très curieuse que cette affabulation : elle s'impose par des procédés d'une jeunesse pleine de fraîcheur, et elle a des raffinements qui dénotent une esthétique très avancée, très voulue. Dans toute cette forêt d'épisodes touffus et d'une superfétation quelquefois shakespearienne, il pénètre néanmoins suffisamment de soleil à travers les branches ombreuses pour que le sol et toute la végétation paraissent pailletés d'or.

Je tiens à citer, au troisième acte, l'épisode exquis des « cheveux ». Pelléas, pendant la nuit, s'est approché de la tour habitée par Mélisande ; mais il ne monte pas jusqu'à Mélisande comme un vague Roméo d'opéra ; il monte près d'elle et ne peut l'atteindre; et Mélisande laisse tomber jusqu'à lui la cascade de sa belle chevelure blonde, échelle d'or qui vaut bien l'échelle de soie si prodiguée. Je ne résiste pas au plaisir de donner en entier ce beau, cet éclatant passage :

PELLÉAS. — Mes lèvres ne peuvent atteindre ta main...

MÉLISANDE. — Je ne puis me pencher davantage... Je suis sur le point de tomber... Oh! oh ! mes cheveux descendent de la tour !...

PELLÉAS. — Oh ! oh ! Qu'est-ce que c'est ?... Tes cheveux, tes cheveux descendent vers moi !... Roule ta chevelure, Mélisande, toute ta chevelure est tombée de la tour ! Je la tiens dans les mains, je la touche des lèvres... Je la tiens dans mes bras, je la mets autour de mon cou... Je n'ouvrirai plus les mains de cette nuit...

MÉLISANDE. — Laisse-moi ! laisse-moi !... Tu vas me faire tomber !...

PELLÉAS. — Non, non, non... je n'ai jamais vu de cheveux comme les tiens, Mélisande !... Vois, vois ; ils viennent de si haut et m'inondent jusqu'au cœur... Ils sont tièdes et doux comme s'ils tombaient du ciel !... Je ne vois plus le ciel à travers tes cheveux et leur belle lumière me cache sa lumière !... Regarde, regarde donc, mes mains ne peuvent plus les contenir... Ils me fuient, ils me fuient jusqu'aux branches du saule... Ils s'échappent de toutes parts... Ils tressaillent, ils s'agitent, ils palpitent dans mes mains comme des oiseaux d'or ; et ils m'aiment, ils m'aiment mille fois mieux que toi !...

MÉLISANDE. — Laisse-moi, laisse-moi... quelqu'un pourrait venir...

PELLÉAS. — Non, non, non ; je ne te délivre pas cette nuit... Tu es ma prisonnière cette nuit ; toute la nuit...

MÉLISANDE. — Pelléas ! Pelléas !...

PELLÉAS. — Tu ne t'en iras plus... Je t'embrasse tout entière en baisant tes cheveux, et je ne souffre plus au milieu de leurs flammes... Entends-tu mes baisers ?... Ils s'élèvent le long de mille mailles d'or... Il faut que chacune d'elles t'en apporte un millier, et en retienne autant pour t'embrasser encore quand je n'y serai plus... Tu vois, tu vois, je puis ouvrir les mains... Tu vois, j'ai les mains libres et tu ne peux m'abandonner...

Des colombes sortent de la tour et volent autour d'eux dans la nuit.

MÉLISANDE. — Qu'y a-t-il, Pelléas ? — Qu'est-ce qui vole autour de moi ?

PELLÉAS. — Ce sont les colombes qui sortent de la tour... Je les ai effrayées ; elles s'envolent...

MÉLISANDE. — Ce sont mes colombes, Pelléas. — Allons-nous-en, laisse-moi ; elles ne reviendraient plus...

La scène du quatrième acte, à la fontaine dans le parc, n'est pas moins imprégnée de grâce alliciante quand Pelléas, attendant Mélisande, qui lui a fait ses aveux, dit, comme ceux qui trouvent toujours sur l'escalier les mots qu'ils auraient dû dire au salon.... ou sur le balcon :

Il y a des choses que je ne me rappelle plus... on dirait, par moment, qu'il y a plus de cent ans que je ne l'ai revue... Et je n'ai pas encore regardé son regard... Il ne me reste rien si je m'en vais ainsi... Et tous ces souvenirs, c'est comme si j'emportais un peu d'eau dans un sac de mousseline... Il faut que je la voie une dernière fois, jusqu'au fond de son cœur... Il faut que je lui dise tout ce que je n'ai pas dit...

On aimera sans doute cet échantillon de prose lyrique naïve et précieuse.

Voici en quelques mots le sujet :

Nous sommes en un pays indéterminé, au moyen âge. Golaud, petit-fils du roi Arkel, chasse dans une forêt automnale ; il s'est égaré dans un fourré ; et au bord d'une fontaine, il trouve Mélisande, femme ou princesse, venue on ne sait d'où, qui se désole parce qu'elle a laissé choir sa couronne dans l'eau. Golaud la console, et émerveillé de cette beauté, il lui demande de l'accompagner jusque dans le château du roi Arkel, et là il l'épouse.

Mélisande est comme une princesse de fatalité ; elle n'est pas heureuse, quoique Golaud l'entoure de sa tendresse. Dès qu'elle voit Pelléas, le frère de Golaud, elle sent que c'est vers Pelléas qu'un irrésistible amour l'entraîne ; et sans que les deux « enfants » se soient avoué leur passion, ils se disent des choses douces au bord d'une fontaine où Mélisande en se jouant a laissé tomber — fatal présage — l'anneau d'or que Golaud lui a donné le jour des fiançailles. Un autre soir Pelléas est au pied de la tour qu'habite Mélisande ; la chevelure de Mélisande descend en un ruissellement d'or jusqu'à la bouche de Pelléas : et c'est alors une griserie de lyrisme enfantin où les deux jeunes gens échangent la confidence de leur amour. Ils sont surpris par Golaud, qui voudrait bien ne pas douter et revient quelques instants après avec le petit Yniold, l'enfant de sa première femme : il élève Yniold jusqu'à la fenêtre et lui arrache des confidences, tout comme le fait Argan à la petite Louison dans le *Malade imaginaire*. Pelléas est dans la chambre de Mélisande. Golaud fait irruption : il traîne Mélisande sur le sol par ses beaux cheveux d'or ; la scène est terrible. Entraînés par leur amour inéluctable, Pelléas et Mélisande se retrouvent dans

le parc près de la fontaine où Mélisande laisse engloutir son anneau, et tous deux s'enfièvrent de passion, quand survient Golaud, qui frappe Pelléas d'un coup d'épée mortel.

Le dernier acte nous fait voir Mélisande mourante en une salle du château: elle meurt de chagrin, Golaud lui pardonne, tandis que le vieux roi Arkel sanglote; il lui reste à faire élever la fille de Golaud et de Mélisande, cette petite princesse qui le rattache à la vie.

*
* *

Sur cette légende qui a la naïveté délicieuse et la coloration adorable de certaines pages de Pierre Loti, sur ce conte de fées, bâti sans les habituels mensonges du mystérieux (on dirait un conte de fées sans fées), M. Claude Debussy a écrit une partition qui « habille » le texte et qui en même temps s'en imprègne. Il est impossible d'imaginer une œuvre qui fasse mieux ressortir les accents divers, les moments et les péripéties du drame, les sentiments des personnages. L'orchestre est là comme une façon de chœur antique qui traduit au public les pensées des interprètes. Non pas que le rôle de l'acteur soit réduit à celui d'une machine à chanter ; mais il agit, vibre ; il est le drame même, et il ne raconte pas le drame aux spectateurs.

Aussi l'orchestre ne s'attache-t-il point aux fioritures ou aux développements symphoniques ; il n'a d'autre but que de mettre l'âme de l'auditeur dans l'ambiance, dans l'atmosphère où se déroule le drame ; il vit de la vie de la pièce. Quant aux interprètes, leur rôle est un « parlé » rythmique, d'une notation rigoureuse, se rapprochant le plus possible de la matérialité du langage, c'est-à-dire bref et saccadé quand la parole est brève et saccadée, plus doux, plus lent quand le dialogue le demande. Et sur cette déclamation lyrique, qui exclut toutes les conventions préexistantes, toutes les formules jusqu'ici reçues pour exprimer les choses de la vie, la partition vient non point broder, mais coudre le tissu de ses impressions, de ses modulations musicales, imprécises comme un rêve, mais néanmoins d'une saveur rare, d'une intensité charmante.

L'effet que produit la musique de M. Debussy semble d'une simplicité rudimentaire. Il y a en elle la manière d'un primitif, d'un Puvis de Chavannes surtout : même probité de dessin avec des tonalités et des dégradations de tonalités d'une douceur infinie qui semblent comme estompées dans le lointain. Le compositeur arrive par là à des effets de force avec des moyens matériels peu ou relativement très peu violents : il emploie à peine le trombone ; ou quand il l'emploie, dans cette atmosphère cendrée le trombone fait l'effet d'un tonnerre. Il faudrait citer dans cette partition bien des pages qui méritent d'être entendues et réentendues : la scène de la fontaine dans le parc, avec son calme et le bruissement exquis des cordes, la scène de la tour et des cheveux toute de tendresse et de grâce ingénues, la scène truculente, scène de ménage, entre Golaud et Mélisande, la seconde scène d'amour de Pelléas et de Mélisande avec ses merveilleux contrastes, et enfin au dernier tableau la scène déchirante de tristesse et lancinante de mélancolie où Golaud se tait et le vieil Arkel sanglote devant le lit de mort de Mélisande.

Il y a dans cette partition, comme on le voit, plus que de la musique, il y a quelqu'un ; des lambeaux d'humanité s'attachent à toutes ces situations, et voilà pourquoi nous vivons avec tous les personnages du drame, voilà pourquoi l'œuvre de M. Debussy nous attache et nous prend. Il fallait, pour monter *Pelléas et Mélisande*, un directeur qui eût la foi. M. Albert Carré, qui a donné la triomphale *Louise*, était le seul qui pût imposer au public, un peu trop économe d'effort et d'attention, une œuvre telle que *Pelléas et Mélisande*. Mais il fallait présenter cette partition, il fallait matérialiser ces rêves artistiques ; M. Albert Carré s'est surpassé lui-même cette fois : il a commandé à M. Jusseaume et à M. Ronsin des décors qui semblent des tableaux de musées ; certain décor de la fontaine rappelle par sa patine bitumée le faire de l'école de 1830 ; c'est un pur ravissement. Les éclairages de toiles pareilles ont été l'objet de soins particuliers ; il y a des reflets de lumière rose, violette, vert-livide, il y a des apparitions d'étoiles au firmament et des phares brillant dans le lointain qui tiennent du prodige. Et le même zèle s'est retrouvé chez les interprètes : Mlle Garden, une Mélisande toute de mélancolie mystérieuse, M. Dufrane, un Golaud de superbe allure, M. Périer, un Pelléas tout d'élégance et d'amour juvénile, M. Vieuille, un roi Arkel de haute autorité et d'une voix qui a des profondeurs d'au delà. Enfin, sous la direction de M. Messager, l'orchestre a rendu en caresses harmonieuses la vie délicate de cette partition qui marque un pas dans l'histoire de l'art et de la musique.

Louis Schneider.

Théatre National de l'Opéra. — **Orsola**, drame lyrique en 3 actes de M. L.-B. Gheusi, musique de MM. Paul et Lucien Hillemacher.

MM. Paul et Lucien Hillemacher, ai-je besoin de le redire ? sont deux maîtres excellents dont la valeur supérieure est attestée par un grand nombre d'œuvres brillantes et de succès antérieurs à *Orsola*. Après avoir conquis, l'un et l'autre, le premier grand prix de Rome, ils ont franchement accepté certains principes de l'esthétique contemporaine en matière de théâtre et orienté vers le libre progrès de l'écriture musicale un talent à la fois très solide et très souple, fait de science harmonique, d'élégance et de richesse dans l'inspiration mélodique et rythmique. La partition d'*Orsola* est l'œuvre de compositeurs en possession des ressources complètes de leur art, dégagés de la tyrannie des formules banales, puissants et divers, capables de donner à l'orchestre toute l'éloquence et toute la couleur désirables. D'autre part, le livret de ce nouvel opéra est un travail très méritoire d'agencement ; malgré quelques invraisemblances et une recherche trop visible de l'effet, il rappelle, soit par l'adresse de la construction, soit par la couleur générale, Scribe et Casimir Delavigne. Pourquoi donc n'ai-je pas le plaisir d'annoncer un triomphe ? Je note ces impressions au sortir de la répétition générale et souhaite ardemment pouvoir les modifier, s'il y a lieu, dans quelques jours : c'est d'abord que le livret, malgré l'ingéniosité du praticien qui l'a édifié, ne contient aucun élément d'émotion vraie et de sérieux intérêt. Orsola est la favorite d'un duc vénitien, tyran des Cyclades, qu'elle fait assassiner, pour venger sa fierté (?), par l'intrigant Scopas ; avec son complice, elle essaye de faire retomber la responsabilité de ce meurtre sur le capitaine Silvio ; puis, dans un accès de folie, elle avoue son crime. Silvio

accepte jusqu'à la fin d'être considéré comme le meurtrier, car il ne pourrait se justifier, par suite de circonstances spéciales, qu'en compromettant (?) la veuve du duc, qu'il aime et dont il est aimé. Comme le duc était un tyran odieux et détesté, on se demande pourquoi la duchesse, toujours délaissée par lui, se fait scrupule d'avouer qu'elle en aimait un autre, et pourquoi un évêque va jusqu'à lui défendre, après la confession, de déclarer publiquement le nom du vrai meurtrier... Cette intrigue romanesque est vraiment trop factice; tout cela manque d'appui dans la réalité, dans le sentiment de la vie, — ou dans la grande imagination poétique. La musique peut, sans doute, racheter bien des lacunes et faire tout admettre; mais c'est une tentative qui ne réussit qu'exceptionnellement; elle est toujours dangereuse ! En outre, à la partition de MM. Paul et Lucien Hillemacher, si touffue et si soignée, où la dextérité de main s'élève à une maîtrise évidente, il manque peut-être (par la faute du livret, trop faible générateur d'émotion) une personnalité suffisante. — Nous donnons plus loin le prélude du IIIe acte, dont quelques lignes rappellent le duo d'amour dans la *Cloche* de Vincent d'Indy.

J. C.

FEUERSNOTH — **La Détresse du feu**, poème lyrique en un acte, de E. von WOLZOGEN, musique de RICHARD STRAUSS.

Voici une œuvre courte où il y a plus de musique assurément que dans maint opéra en trois, quatre, ou cinq actes.

L'auteur du poème, Ernst von Wolzogen, un des écrivains les plus spirituels de l'Allemagne, directeur d'un *Ueberbrette* berlinois, connaît, aime et comprend la musique, ainsi qu'en témoignerait son roman *der Kraft-Mayr*. Son livret est scénique et musical : il en a tiré la matière d'un conte flamand, et en a transporté la scène à Munich, avec quelques modifications imposées par la bienséance.

Le théâtre représente une place devant la porte de Sendlinger à Munich, dans un temps de Moyen-Age fabuleux. C'est le soir du *Subendfeuer*, le feu de la Saint-Jean. Des bandes enfantines vont à la quête des bûches et des fagots. Conrad, fils des magiciens, attiré hors de sa demeure par les réjouissances de la foule, aperçoit la belle Diemut, fille du bourgmestre, et lui applique un baiser sur la bouche, en manière de déclaration. Honteuse d'abord, puis furieuse, la jeune fille résout de se venger. Elle feint de céder aux prières de Conrad, l'invite à gagner sa chambre dans le panier à bois qui pend au pignon du grenier. Elle le hisse à demi, mais à demi seulement, et le laisse en panne, exposé aux moqueries du populaire. A son tour le magicien Conrad se venge en éteignant tous les feux de la ville, qu'il rallume après avoir obtenu la main de Diemut, et exposé la morale de l'aventure, à savoir que le feu originel, d'où tout autre émane, est le feu de l'amour. Cette gentille fable, archaïque et légendaire, bien découpée pour la scène, est vivement contée dans un langage vieux-bavarois où l'on sent que M. de Wolzogen s'est complu, par une tendresse que je comprends pour la bonne ville de Munich.

La musique de Richard Strauss est digne de son auteur : il semble s'y être exprimé tout entier ; c'est dire qu'elle est complexe, inégale et toujours intéressante.

Il y a d'abord, en M. Strauss, le compositeur de mélodies très belles, d'un sentiment sincère et ferme, d'une mélancolie sérieuse et pénétrante. — De même

il y a, dans *Feuersnoth*, beaucoup d'inventions mélodiques spontanées, fraîches, populaires sans vulgarité, archaïques sans affectation ; elles circulent dans la légende chantée par le vieux Tulbeck, dans ces chœurs d'enfants si animés, dans la charmante valse où se répondent les échos de la fête, dans la joyeuse scène finale, où éclate l'allégresse du feu retrouvé.

Il y a ensuite chez M. Strauss, l'auteur de poèmes symphoniques très étudiés, très touffus, qui ont des admirateurs nombreux, des admirateurs enthousiastes et des admirateurs maladroits (tels le Dr Urban, qui écrit une brochure, *Strauss contra Wagner*, pour déprécier Wagner au profit de Strauss). Ceux qui estiment le plus M. Strauss et écoutent les poèmes symphoniques avec le plus d'intérêt ne peuvent parfois s'empêcher de trouver que dans cette « musique à programmes », comme disent les Allemands, le programme tient trop de place aux dépens de la musique. — Le petit air de symbole dont M. de Wolzogen a paré son livret inclinait tout naturellement M. Strauss, poète symphoniste, interprète de Lenau et de Nietzsche, à écrire une partition ici et là un peu plus ambitieuse peut-être qu'il ne convenait, et à obstruer sa veine mélodique si précieuse par des complications abstraites qui ne la valent point (tels ces bijoux modernes où l'art du joaillier s'oublie à dissimuler ou à dénaturer sous une armature somptueuse l'eau pure des perles ou du diamant) ; il n'a pas entièrement évité ce péril, comme il appert de la scène d'amour et de l'explication finale de Conrad.

Il y a enfin, chez M. Strauss, un chef d'orchestre d'un rare talent. Sous son bras souple et fort, l'orchestre vit avec une intensité admirable et se colore de nuances multiples : il est doux sans mièvrerie, véhément sans violence, fort sans bruit. En cela aussi, M. Strauss, dans *Feuersnoth*, est resté lui-même ; l'orchestre qu'il écrit, si l'on peut dire, est pareil à l'orchestre qu'il dirige : même richesse de timbres, même sûreté d'effets.

Tant de qualités, où les quelques défauts qui s'y mêlent sont comme un excès de talent, font de *Feuersnoth* une œuvre des plus attachantes. L'opéra de Dresde, qui a eu l'honneur de le faire connaître, le représente dans une salle de dispositions théâtrales excellentes, avec une mise en scène pittoresque, une troupe homogène, des chœurs vivants, un orchestre inférieur à celui de Berlin, mais bien discipliné tout de même. Théâtre à part, M. Albert Carré pourrait néanmoins nous donner *Feuersnoth* un peu mieux que cela.

Dresde, mai 1902.

JEAN CHANTAVOINE.

Chansons françaises du XVIe siècle (*fin*).
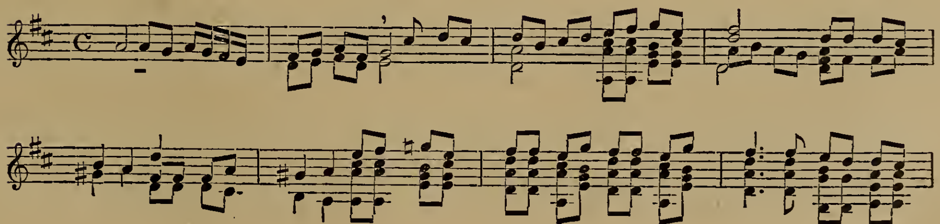
Très riche, dans le genre que j'étudie ici (1), est l'« INTAVOLATURA DE LAUTO DI RICERCARI CANZON FRANCESE *Motetti Madrigali padoane e Saltarelli* COMPOSTI PER LO ECCELLENTE MUSICHO E SONATOR DI LAUTO MESSER IO. MARIA DA CREMA *novamente ristampata e del medesimo autore correcta*. LIBRO PRIMO *In Venetia apresso di Antonio Gardane*. MDXXXXVI ». Voici les titres des chansons françaises transcrites avec un très grand soin par l'auteur : *Entre mes bras*, *Vivre ne puis*, *Jayme le cœur*, *De vos servir*, *Amors ont changé*, *Le content est riche*, *Je le*

(1) Les chansons françaises de la Renaissance transcrites, à cause de leur célébrité, par les luthistes italiens (v. le n° 2 de cette Revue).

laray, *Amis soufres*, *Jamais*, *Holla he*, *Et don bon soir*, *Bayses moy*, *Mon ami*, *Il n'est plaisir*, *Queis que ce*, et *Allons allons*. Io. Maria de Crema doit être regardé comme un des plus excellents luthistes de son temps, surtout parce que les compositions qu'il a transportées sur le luth conservent, dans les limites où l'instrument le permet, la clarté de l'original. Je devrais transcrire toutes les chansons françaises qu'il a transposées dans cette œuvre ; faute de place, je me restreins à en faire un choix.

« Vivre ne puis »

« Holla he »



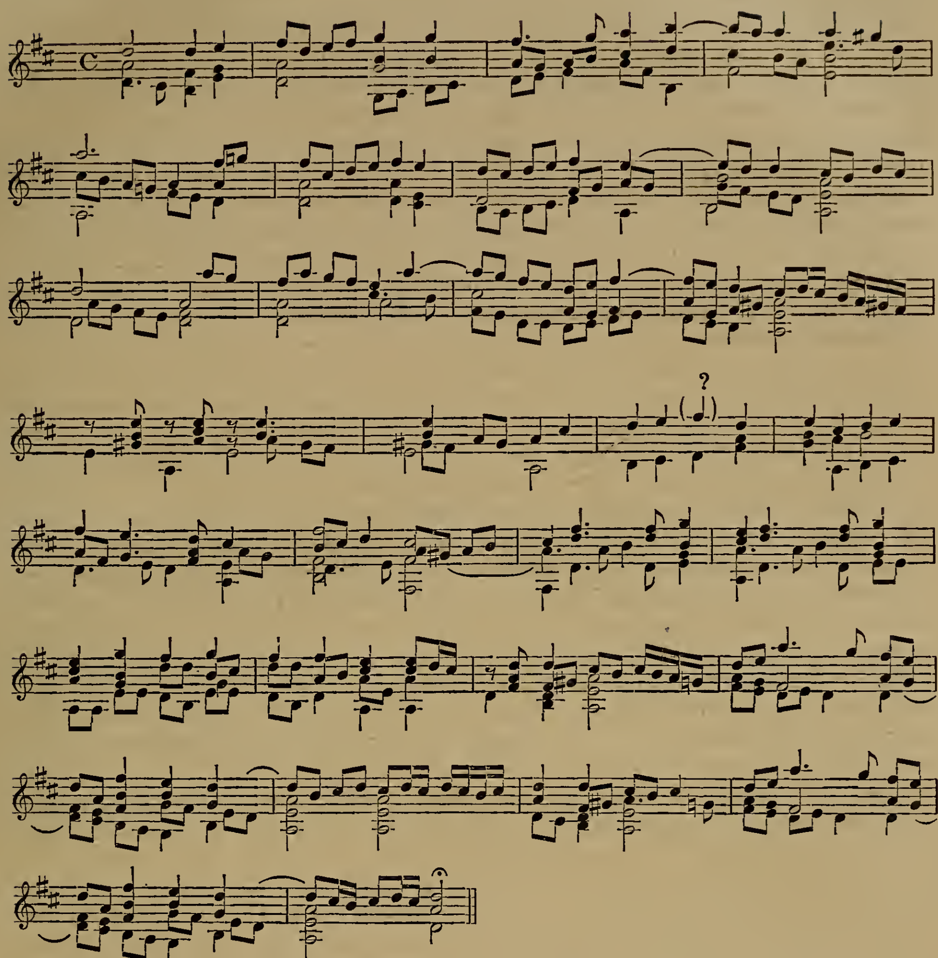
?

(?) Erreur de rythme dans la tablature.

« Et don bon soir »

?

« Il n'est plaisir »



Les années passées, j'eus l'occasion d'examiner l'INTAVOLATURA DI LIUTO DI SIMONE MOLINARO GENOVESE, LIBRO PRIMO, etc., *In Venetia*, MDXCIX, *appresso Ricciardo Amadino*. Je me souviens d'y avoir noté quelques chansons françaises, déjà anciennes au temps où Molinaro éditait son livre : *Mais que sert la richesse*, de Guillaume Costeley, *Pis ne me peult venir*, de Thomas Crecquillon, *Suzanne un jour*, de Roland de Lassus, *Ung gaij bergier* de Thomas Crecquillon, *Rossingnolet,* de Clemens *non papa,* et *Frais et gaillard*, du même. Cet hommage d'un étranger à la musique française est à retenir.

Il serait bien à désirer que les bibliothèques publiques, où se conservent quelques-unes de ces éditions, si rares aujourd'hui, facilitassent les recherches de ceux qui se livrent à ces travaux, en autorisant le prêt des livres, ou en communiquant au moins des facsimilés. Ainsi serait réalisé un vœu, exprimé l'an passé au Congrès d'histoire de la musique de Paris.

D[r] OSCAR CHILESOTTI.

Tomas Luis de Victoria (XVI[e] siècle). Œuvres éditées par Ph. Pedrell, Tome I. (Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1902.)

M. Pedrell, membre de l'Académie de San Fernando, professeur au Conservatoire de Madrid, s'est voué à la noble tâche de ressusciter la musique espagnole, à la fois dans les chefs-d'œuvre du passé et dans les œuvres modernes qui doivent renouer la tradition. L'histoire de la musique espagnole est glorieuse et triste comme celle de l'Espagne elle-même : après une période héroïque où Comes, Guerrero, Pèrez, Morales, Victoria, affirmaient le génie de leur race en de puissantes constructions polyphoniques, est venue une longue décadence qui a duré jusqu'à nos jours; envahie par l'italianisme, l'Espagne a cessé de compter parmi les nations musicales, sinon par la guitare de Gastibelza ou les Danses espagnoles de tel compositeur allemand ou polonais. A cette fausse couleur locale M. Pedrell veut substituer un art vraiment national, inspiré à la fois du vieux fonds populaire et des maîtres anciens. « Le caractère d'une mu« sique nationale, écrit-il (1), ne se rencontre pas seulement dans la chanson « populaire et dans l'instinct des époques primitives, mais dans le génie et les « chefs-d'œuvre des grands siècles d'art. Pour qu'une école lyrique soit pro« prement eelle d'une nation et ne se confonde avec aucune autre, il faut « qu'elle réunisse tout ce que cette nation possède en propre. » M. Pedrell a lui-même appliqué ces principes dans l'opéra historique des Pyrénées (2) qui fait de lui le chef de l'école espagnole moderne. Et il donne de beaux sujets d'étude et de méditation à ses élèves par ses éditions des vieux maîtres : les 8 volumes du recueil intitulé *Hispaniae Scola. Musica Sacra* (3) et le premier volume des œuvres complètes de Victoria qui vient de paraître, dédié superbement « à la nation espagnole ».

On ne connaissait jusqu'à présent qu'un petit nombre d'œuvres de Victoria, publiées soit par Proske dans sa *Musica Divina*, soit dans l'*Officium hebdomadae sanctae* de Haberl ; on savait que ce contemporain de Palestrina, tout en employant les mêmes formes musicales que le maître italien (messes, motets, hymnes et répons), avait cependant un accent particulier, plus ému, plus ardent, plus humain. Cependant on n'osait trop parler du style de Victoria, faute de pouvoir embrasser d'un coup d'œil son œuvre entière. Aujourd'hui nous possédons assez d'éléments pour nous faire un jugement sûr, et nous pouvons dire : « Oui, Victoria a bien un style, très personnel et très hardi ; et toutes ses « compositions portent la marque profonde de son génie. » M. Pedrell nous promet, lorsque son édition sera terminée, une étude détaillée de la manière du maître. « Sans nous dissimuler, écrit-il avec la modestie des vrais savants, « que le peu que nous savons, chacun le sait déjà, nous croyons pouvoir « et devoir dire, — quand le moment sera venu, — quelques mots sur Victoria, « qui, à ce qu'il nous semble, n'ont pas encore été dits. » On ne peut qu'attendre avec impatience l'étude de M. Pedrell sur un sujet qu'il connaît si bien, et qui lui appartient en propre ; mais je ne crois pas lui ravir son bien en notant ici quelques impressions.

La première est une impression de force et de gravité. Les idées de Victoria ont une fermeté de dessin, une précision de rythme que Palestrina ne connut pas au même degré. Je recommande aux curieux la lecture du motet *Veni sponsa Christi :* on trouve dans l'œuvre de Palestrina un motet sur les mêmes

(1) *Por nuestra musica*, p. 18. Cité par M. Camille Bellaigue dans la *Revue des Deux-Mondes* du 1[er] octobre 1901, p. 699.

(2) Barcelone, Juan Bautista Pujol y Cia, editores.

(3) Breitkopf et Härtel.

paroles et aussi sur le même motif, qui est tout simplement le chant liturgique. On pourra voir comme la phrase s'étale, se développe et se ressaisit avec grâce chez Palestrina, comme ici elle se ramasse, et comme un vigoureux contre-sujet vient la soutenir ; chez le maître romain tout est douceur et persuasion ; l'espagnol affirme et commande. Et cependant cette musique n'a rien de rûde, parce qu'on y sent une foi profonde, recueillie, volontiers contrite. Il faut lire les motets *O quam gloriosum*, *O decus apostolorum*, *Vere languores nostros*, *O sacrum convivium*, *O quam metuendus*, et bien d'autres, pour comprendre tout ce qu'il peut y avoir, dans une pensée chrétienne, de ferveur, de crainte et de confiance à la fois : rien d'émouvant comme ces lentes et solennelles introductions, ces accords sans tierce qui s'élèvent, à mi-voix, comme à l'entrée d'un sanctuaire ; puis la mélodie se dégage, très simple d'abord, se fixe et se précise, ses accents font saillie, ses intervalles se remplissent de traits animés, mais sans lui enlever son allure digne et mesurée : on croit voir le chrétien qui se relève après la prière, le cœur pénétré d'une joie profonde que contient une reconnaissance infinie. C'est encore ce sentiment qui domine dans des pièces où d'autres avaient mis plus d'allégresse : sur d'exquises paroles, où nous retrouvons volontiers la grâce candide des âges d'innocence (*Magi viderunt stellam*, *Senex puerum portabat*, etc.), Victoria a écrit une musique recueillie et attentive, qui se prosterne au lieu de s'égayer, digne en tout point de la très catholique Espagne. Ce n'est pas Victoria, certes, qui eût goûté *l'Enfance du Christ*, de Berlioz, et cela se conçoit : ce chef-d'œuvre de poésie ne pourrait-il servir de prélude à la *Vie de Jésus* de Renan ? Mais en même temps, que de tendresse cachée en cette âme énergique et croyante ! Comme cette foi sévère sait trouver des paroles de consolation, se faire encourageante, soutenir et fortifier les hésitants (*Vere languores nostros*, *Ne timeas Maria*). Et surtout quels trésors de compassion, quelle connaissance de la douleur humaine, qui est en effet la source de la foi chrétienne ! Il faut relire, à ce sujet, le motet *O vos omnes*, où les Chanteurs de Saint-Gervais feront bien de rétablir une double altération chromatique (1) qui adoucit la plainte d'une manière aussi émouvante qu'imprévue.

J'aurais quelques autres détails de ce genre à signaler : dans ce même motet, et ailleurs, le jeu des voix produit souvent des quintes augmentées que Victoria eût été bien empêché de dénommer, mais dont il a sûrement recherché la sonorité déchirante. On peut aussi remarquer la fréquence des altérations, celle des accords de quatre et sixte, qui ont pour effet de déterminer la tonalité, enfin quelques hardiesses d'écriture, comme des octaves directes et même deux quintes parallèles entre le ténor et l'alto (2). Toutes ces nouveautés n'ont pas été ignorées de nos compositeurs français (3) ; mais Victoria les emploie avec plus de hardiesse et de décision. Et par là, comme aussi par le pouvoir expressif de sa musique, il mérite l'éloge que lui décerne M. Pedrell : il a, « par « la pénétration de son génie, cloué son regard d'aigle royal sur la première « aurore de l'art moderne ». Et c'est justement parce qu'il fut à la fois un homme du passé par sa foi, et un homme de l'avenir par son art, que Victoria mérita l'immortalité.

Louis Laloy.

(1) P. 28, l. I, mes. 4 : accord de sixte majeure (*la*, *ut* ♯, *fa* ♯, *la*) qui se résout en *sol* mineur (*sol*, *ré*, *sol*, *si* ♭).

(2) P. 22, l. 3, mes. 4.

(3) C'est ce que j'espère avoir montré dans mes études sur la Chanson française au XVIe siècle et nos Musiciens de la Renaissance, d'après les publications de M. Expert (V. les nos 1 et suiv., 1re année, de cette *Revue*).

Les années de jeunesse de J.-P. Rameau.

(*Fin.*)

Voici Rameau fixé désormais à Paris. Si l'Opéra tardera à lui ouvrir des portes auxquelles il ne s'est peut-être pas pressé de frapper autant qu'on le suppose, il n'en va pas moins connaître bientôt la gloire qu'il avait attendue trop longtemps. Ses années d'épreuves sont finies et aussi ses années de jeunesse. Comme cette esquisse biographique n'avait pour but que de retracer la première partie de sa carrière où la fantaisie s'était trop librement exercée, je pourrais maintenant terminer un travail où trop de lacunes se décèlent encore. Peut-être cependant jugera-t-on qu'il n'est pas inutile de suivre le maître encore quelque temps, tout au moins jusqu'à ce trop fameux concours pour l'orgue de Saint-Paul, autour duquel, depuis le jour où Fétis eut l'idée fâcheuse d'en vouloir préciser la date, on s'efforce malheureusement de grouper tous les événements connus.

Mais avant de passer succinctement en revue les années qui vont de 1723 à 1727, date réelle de l'échec insignifiant d'où furent tirées de si notables conséquences, il convient que je dise quelques mots de deux faits partout rapportés et que l'on pourrait s'étonner de n'avoir pas trouvés ici à leur place.

J'ai passé sous silence le voyage de Rameau à Lille, où, avant de venir à Clermont, il aurait tenu, dit-on, l'orgue de l'église Saint-Etienne. J'avoue que je n'y crois guère. De Croix est le seul qui ait mentionné son passage: ni Maret, ni aucun autre n'y fait la moindre allusion. Je sais bien que De Croix était de Lille; il y a habité longtemps et probablement alors il rédigeait la notice de la *Biographie Michaud.* On pouvait donc supposer qu'il avait quelques renseignements particuliers. Il me paraît singulier pourtant que, de Lyon, Rameau ait couru de la sorte à l'autre bout de la France, en une région où les mœurs différaient encore beaucoup des nôtres. Vers 1716, les habitudes musicales de la Flandre française ont plus de rapports avec celles des Pays-Bas catholiques, qu'avec celles du reste du royaume; les artistes communiquent plus volontiers avec la cour de Bruxelles qu'avec celle du roi de France (1). On s'explique assez mal en outre que, peu de temps après

(1) Le gouvernement des Pays-Bas, à partir de 1699, appartient à l'électeur de Bavière, Max-Emmanuel, qui, allié de Louis XIV et défait avec lui à Hochstaedt, est chassé de ses Etats héréditaires et réside à Bruxelles jusqu'en 1714. Bien que ce prince ait professé quelque admiration pour l'art et les artistes français, il est surtout entouré d'Italiens et goûte particulièrement la musique italienne. C'est à lui

un voyage long et coûteux, Rameau ait consenti encore à traverser les trois quarts du pays pour aller reprendre son poste de Clermont, sans s'arrêter plutôt à Paris, par où il devait nécessairement passer. Peut-être bien que De Croix s'est ici trompé et qu'il aura été abusé par une similitude de noms. Au reste il est peu probable que cette question soit jamais élucidée. L'église de Saint-Etienne, incendiée par les boulets rouges autrichiens lors du siège de 1792, a péri dans les flammes, et avec elle, presque toutes les archives. C'est à peine s'il en reste aujourd'hui quelques titres (1).

Je ne sais trop non plus s'il faut accepter le dire de Maret, prétendant que Claude Rameau aurait cédé à son frère l'orgue de la cathédrale de Clermont. En 1702, Claude, le cadet, était trop jeune pour occuper aucun poste de ce genre. En 1717 ou 1718, il est très certainement encore à Dijon. Jean-François son fils y naît le 30 janvier 1716, et l'acte de naissance donne au père la qualité d'organiste : peut-être de Saint-Michel, où l'acte fut dressé (2). Claude Rameau semble alors établi dans sa ville natale d'une façon stable. Il y est encore en 1726, quand il paraît en qualité de parrain sur l'acte de baptême du premier-né de son frère (3).

La *Raméide* nous apprend qu'il jouissait de la protection du prince de Condé, gouverneur de Bourgogne (4), et nous le voyons, en 1729, lors des fêtes à l'occasion de la naissance du Dauphin, toucher 513 livres de la ville pour avoir composé et fait exécuter une symphonie sur la place Royale (5). Tout cela ne s'accorde guère avec une absence un peu

que Marc-Antoine Charpentier dédie une grande cantate, conçue tout à fait dans le style fleuri des Italiens du temps : *Epitalamio in lode dell' Altezza Serenissima elettorale di Massimiliano Emanuele, Duca di Baviera, concento a cinque voci con stromenti ;* sans doute à l'occasion de son second mariage avec Thérèse-Cunégonde Sobieski, fille du roi de Pologne, le 15 août 1694.

Sous le successeur de Max-Emmanuel, le prince Eugène de Savoie, capitaine général des Pays-Bas pour l'empereur Charles VI (1716-1724), l'influence italienne, prépondérante depuis longtemps à la cour de Vienne, ne fait que s'affirmer davantage.

(1) Aucun, bien entendu, qui fasse mention de Rameau. M. Lefebvre-Ducrocq, à qui l'on doit divers travaux sur le théâtre et les musiciens lillois au XVIIIe siècle, n'a jamais, au cours de ses recherches, trouvé la moindre trace du compositeur.

(2) L'acte est cité par Jal (*Dictionnaire de Biographie et d'Histoire*).

(3) Claude-François Rameau, né le 3 août 1727. Le parrain, dit l'acte, est « Claude Rameau, organiste à Dijon, représenté par Jacques Maugot, bourgeois de Paris », grand-père de l'enfant. L'acte est cité par Jal.

(4) « Feu Son Altesse Serenissime M. le prince de Condé honnora toujours mon père de sa haute protection et lui fit accorder une pension de la ville de Dijon pour le fixer dans sa patrie ou se tiennent ordinairement les Etats de Bourgogne. » (*Raméide*, note de l'auteur.)

(5) Archives communales de Dijon, I, 40. — En la même circonstance, « le sieur

prolongée. J'inclinerai donc à croire que cette cession faite à son frère doit s'entendre de quelque orgue de Dijon qu'il lui aurait abandonné à son retour de Paris. A moins qu'on n'admette que Claude Rameau n'ait fait que recevoir des offres pour Clermont et que, ne voulant pas s'y rendre, il ait proposé son aîné à sa place (1).

Ces réserves faites, revenons à Rameau pour le suivre de loin sur le nouveau théâtre où il va désormais évoluer. Constatons un fait assez important tout d'abord. C'est que notre compositeur, organiste réputé et connu pour tel par la moitié de la France, ne semble que se soucier médiocrement, depuis sa rentrée, de tirer parti de ce talent. Il ne lui eût pas été difficile, à coup sûr, de trouver une église heureuse de lui ouvrir ses portes. Néanmoins, pendant plusieurs années, il dédaignera complètement cette ressource. S'il sort de sa réserve, à l'occasion de la vacance de l'orgue de Saint-Paul, c'est qu'il s'agit cette fois d'une paroisse fort importante et que la chose en vaut alors la peine; mais il n'eût certainement pas accepté les postes secondaires qu'il avait occupés en 1706. Je ne sais s'il possédait personnellement quelques ressources. C'est fort possible. En tout cas, sans faire fond sur des compositions dramatiques du genre de l'*Endriague*, médiocrement rémunératrices et fort exceptionnelles, le succès de ses ouvrages théoriques, les discussions passionnées qu'ils suscitent attirent assez promptement l'attention sur son nom et lui valent de nombreux élèves : non pas des débutants désireux d'acquérir un modeste talent de claveciniste, mais des disciples enthousiastes de ses théories, avides de s'assimiler cette science dont il a, dit-on, fixé les lois. Il professe bientôt dans les maisons les plus riches et les plus nobles: il est reçu partout et sa position se fait promptement assez solide pour qu'il n'ait pas besoin de chercher ailleurs (2).

Capus, musicien », touche 432 livres « pour avoir composé la musique d'un *Te Deum* chanté aux Jacobins. » (*Ibid.*) — Claude Rameau avait fondé vers 1725 à Dijon une sorte d'académie de concerts qu'il dirigea jusqu'en 1738 environ.

(1) Maret est le seul qui parle de la cession de l'orgue de Clermont faite par Claude a Jean-Philippe. De Croix, ni aucun autre, n'y fait allusion.

(2) Maret atteste le fait, quoique ce qu'il dise se rapporte à une époque postérieure : « Comme maître de Clavecin, il eut longtemps la plus grande vogue : il ouvrit une école de composition en 1737. M. de Laborde, premier valet de chambre du roi... a reçu de lui des leçons d'harmonie et de composition. Une autre élève qui fait beaucoup d'honneur à Rameau est Mme de Saint-Maur née Aléon : elle saisit si bien le système musical de son maître qu'elle en donna un extrait très bien fait dans le nº CLXXIX du *Pour et Contre* de l'abbé Prévost, année 1737... »

Mme de la Popelinière, la femme du financier qui protégea les débuts du compositeur au théâtre, avait pareillement reçu de ses leçons.

Il ne faut pas d'ailleurs concevoir en ce temps la profession de maître de musique

On peut discuter aujourd'hui le mérite des théories harmoniques de Rameau, ou la solidité des arguments scientifiques dont il s'est servi pour les soutenir. Pour ma part, je crois fermement que la conception de l'harmonie qu'il a fait prévaloir est loin d'être la meilleure et que, malgré son mérite, il a orienté les études des artistes dans une voie où l'art avait plus à perdre qu'à gagner. Mais ce n'est pas le lieu d'entrer dans ce débat. Pour les contemporains, le système de Rameau avait d'abord l'avantage d'être un système, c'est-à-dire un classement logique d'un certain ordre de phénomènes régis par quelques lois générales, très simples, permanentes et facilement intelligibles. Car la simplicité est pour les hommes de ce temps le caractère de l'évidence : leur conception du monde n'admet ni la complexité ni l'évolution. Et comme il répugne à leur intelligence plus qu'à la nôtre de se résoudre à ignorer quelque chose, ils adoptent facilement pour vérité démontrée tout ensemble de conceptions logiquement élaboré.

Outre ce mérite auquel nous sommes moins sensibles, le système de Rameau avait pour lui ses avantages pratiques. Je les ai fait pressentir déjà en supposant que le maître fut conduit à ses études par les nécessités de l'enseignement de l'accompagnement au clavecin.

Sous ce rapport, tous les contemporains, ceux-là même qui sont le plus mal disposés pour lui, demeurent d'accord. « M. Rameau, dit J.-J. Rousseau, prétend qu'on apprend plus d'accompagnement (avec ses principes) en six mois qu'on n'en apprenoit auparavant en six ans et il a l'expérience pour lui. » Maintenant que la pratique de l'accompagnement, tel qu'on l'entendait alors, n'est plus en usage, nous avons peine à concevoir l'importance qu'on y attachait. Il faut pourtant bien s'en pénétrer, si l'on veut se rendre compte des raisons du succès rapide de Rameau comme professeur.

L'année qui suit la représentation de l'*Endriague*, nous voyons le compositeur se préoccuper de la publication d'un certain nombre de ses œuvres, ce qui prouve que déjà sa réputation commençait à être solidement établie. Il obtient, le 7 janvier 1724, un privilège, visant des « cantates, pièces de Clavessin et autres pièces de musique instrumentale avec un système nouveau sur la musique, un sur la musique théorique, la basse fondamentale et sur la méchanique des doigts sur

exercée comme aujourd'hui. Dans les grandes maisons, c'est souvent une sorte de préceptorat, et le précepteur est en quelque sorte le commensal de ses élèves. « J'ai une fille : venez tous les jours depuis sept heures et demie du soir jusqu'à neuf, vous lui donnerez leçon et je vous donnerai vingt-cinq louis par an ; vous déjeunerez, dînerez, goûterez et souperez avec nous. Le reste de la journée vous appartiendra, vous en disposerez à votre profit. » (Diderot. *Le neveu de Rameau*.)

le clavessin ». Il se hâte d'en profiter d'ailleurs, car la même année probablement, ou bien peu après, il met au jour un de ses plus beaux recueils de pièces de clavecin, recueil dont le succès fut considérable puisqu'il a été réédité deux fois, en 1731 et 1736, avec quelques légères variantes de titres ou de disposition (1).

La position du compositeur est alors définitivement assurée, et son nom n'est plus connu seulement des musiciens ; il a pris contact avec le grand public et il peut se croire raisonnablement à l'abri pour toujours des vicissitudes de la fortune. Est-ce la raison pour laquelle Rameau, déjà parvenu à l'âge mûr, crut qu'il était temps de fonder une famille ? Toujours est-il que le 25 février 1726 il épousait en l'église Saint-Germain-l'Auxerrois une jeune fille de dix-huit ans, Marie-Louise Mangot, qui demeurait chez ses parents, rue Bailleul. Le nouveau marié avait alors près de quarante-trois ans. La différence d'âge était grande et le musicien passait en outre pour n'avoir pas l'humeur facile ni le commerce toujours agréable. Cependant le ménage vécut toujours, paraît-il, en bonne intelligence. Sans doute les qualités de la femme compensaient-elles les défauts du mari. « Mme Rameau, dit Maret, est une femme honnête, douce, aimable, qui a rendu son mari fort heureux. Elle a beaucoup de talent pour la musique, une fort jolie voix et un bon goût de chant. » En effet, le talent de cette aimable femme était assez réel pour lui permettre, même devant un public de choix, d'interpréter fort bien les œuvres de son mari.

Le fait est intéressant à retenir, ne fût-ce que pour prouver que l'étude sérieuse de la musique n'était pas rare à cette époque, même dans les familles bourgeoises de moyenne condition, comme était celle de la femme du compositeur (2).

(1) *Pièces de clavessin avec une méthode pour la mechanique des doigts, où l'on enseigne les moyens de se procurer une parfaite exécution sur cet instrument, par M. Rameau.* — Les rééditions de 1731 et 1736 ont souvent été prises pour des recueils différents de celui-là à cause des modifications apportées au titre et aux parties accessoires.

Toute la bibliographie des pièces de clavecin de Rameau a été définitivement élucidée par M. Charles Malherbe dans la notice qui précède le premier volume des œuvres du maître en cours de publication chez l'éditeur Durand.

Il est très probable aussi qu'il faut faire remonter vers le même temps la composition de diverses autres œuvres du compositeur qui, n'ayant pas été imprimées, ne peuvent être qu'approximativement datées jusqu'à présent. Telles sont quelques-unes de ses cantates et de ses grands motets. La discussion des hypothèses que l'on peut faire au sujet du temps où ces ouvrages ont été composés nous entraînerait trop loin. J'engage seulement le lecteur à se reporter aux substantielles notices qui les précèdent dans la grande édition (vol. III, IV, V.).

(2) Mme Rameau n'était pas seule de sa famille à avoir cultivé le chant : « Sa sœur,

Sur son acte de mariage, Rameau s'était dit seulement « bourgeois de Paris âgé de quarante-trois ans, fils de deffunt Jean Rameau, vivant bourgeois de Dijon, et de Claudine de Martinecourt ». Il n'avouait aucune profession, ce qui peut surprendre, mais ce qui prouve tout au moins qu'à cette date il n'était titulaire d'aucun orgue (1). Il voulait sans doute attendre la vacance d'un poste d'une importance suffisante et qui lui assurerait la jouissance d'un instrument assez considérable pour exercer dignement sa virtuosité.

L'occasion ne se présenta qu'en 1727. « Dans ce temps-là, écrit un contemporain, Buterne, capitoul de Toulouse, organiste du Roi et de Saint-Paul, vint à mourir. Je suis charmé de trouver ici occasion de rendre justice à Buterne : il possédait à merveille l'art du Clavessin et avait eu l'honneur de montrer à toucher à Mme la Duchesse de Bourgogne. La mort de cet organiste donna lieu à un concours fameux (2). » Daquin, pour s'exprimer en ces termes, avait d'excellentes raisons, puisque l'un des concurrents était son père et l'autre Rameau, pour lequel il professe une grande admiration dans tout son livre. Il ne paraît pas y avoir eu de plus nombreux compétiteurs, la grande renommée des deux autres les ayant sans doute écartés.

Je ne referai pas ici le récit détaillé de ce concours, tel qu'il se trouve reproduit dans les biographies de Rameau d'après la version de Fétis. Il est devenu traditionnel de dire avec lui que Marchand, choisi pour un des juges décidant du combat, préféra, parce qu'il était l'ennemi de Rameau et qu'il redoutait sa concurrence, faire triompher Daquin malgré l'évidente infériorité de son talent. L'anecdote, qui est tirée de De Croix, est bien un peu dramatisée ; mais en somme les faits sont exacts, encore qu'étrangement interprétés. Car il se peut que Marchand

dit encore Maret, religieuse dominicaine à Poissy, est une des plus belles voix qu'il y ait en France. » Nous ignorons quelle était la profession de Jacques Mangot, leur père. Sur l'acte de mariage de Rameau, que Jal a recueilli, il ne prend pas d'autre titre que celui de « bourgeois de Paris ».

(1) Ce n'est donc que postérieurement qu'il fut organiste de Sainte-Croix-de-la-Bretonnerie, bien que les biographes aient tous semblé dire qu'il avait pris possession de ce poste assez peu de temps après son retour à Paris. Il n'eût pas manqué, en ce cas, de faire mention de ce titre sur un acte officiel.

(2) Daquin, *Lettres sur les hommes célèbres sous Louis XV* (1752). — Buterne, organiste du Roi depuis 1678, était titulaire de l'orgue de Saint-Paul depuis 1684. Il avait remplacé Henry Du Mont en place depuis 1640. On voit par là que les organistes de Saint-Paul s'attachaient à leur église. Le traitement de l'artiste qui touchait l'instrument était de 400 livres, plus divers avantages accessoires et un logement rue Saint-Antoine, à l'angle du passage Saint-Pierre, en face de l'hôtel de Sully. Le testament de Henry Du Mont permet de juger que ce logement était assez vaste depuis que l'organiste l'occupait seul.

ne fût pas bien disposé pour Rameau (1) ; qu'il fût beaucoup plus favorable à Daquin, son élève et son admirateur, lequel avouait hautement, à en croire du moins son fils, qu'il devait à l'organiste des Grands Cordeliers la meilleure part de son talent (2). Mais enfin Marchand n'était pas le seul juge de ce concours ; son influence, quelque prépondérante qu'on la suppose, n'aurait pas suffi à entraîner ses collègues jusqu'à un déni de justice évident. Bien plus, suivant d'autres témoignages, Rameau se serait précautionné à l'avance contre la mauvaise chance. Le sujet de la fugue lui aurait été communiqué, et c'est avec les avantages d'une préparation faite à loisir qu'il serait venu lutter contre son adversaire. Il avait donc des amis dans le jury, amis assez dévoués pour aller jusqu'à l'indélicatesse. Il semble bien que si quelqu'un a pu avoir à se plaindre des conditions de l'épreuve, ce fut Daquin, et non pas lui (3).

Quant au fait certain, à savoir que Daquin fut jugé supérieur, il peut nous étonner aujourd'hui, que Rameau se présente entouré de son prestige de grand homme et de compositeur génial. On s'étonne

(1) Ce n'est pas que je pense qu'il ait été jaloux de lui, surtout comme organiste. Mais la mésintelligence entre les deux artistes, si elle n'est pas du domaine de la pure légende, peut plutôt être une suite des controverses suscitées par l'apparition du *Traité de l'Harmonie* et du *Nouveau Système*. La prétention de Rameau à avoir le premier trouvé la véritable base de l'harmonie et établi des préceptes rationnels avait froissé légitimement beaucoup de compositeurs et de théoriciens. Cela ressort clairement de la polémique qu'il soutint dans le *Mercure* (1729-1730). Son adversaire anonyme y blâme particulièrement... « la témérité que vous avez de soutenir dans votre préface que tout ce qu'on a composé jusqu'à présent d'excellent ne l'a été que par goût, sans principes clairs et certains... Ces excellents auteurs n'ont point mis au jour leurs principes ; donc vous n'en pouvez pas juger... » (mai 1730). Or Marchand s'était occupé de ces questions. Les recueils de Brossard renferment de lui une *Règle pour la composition des accords à trois parties* et un *Traité des Règles de la Composition*, fort court, dit Brossard, mais excellent « surtout par rapport à la musique moderne et à l'usage de toutes sortes de dissonances ».

(2) « M. Daquin doit tout à Marchand », dit son fils. Et le talent de Marchand, que rappelait en tout celui de son imitateur, se caractérisait par des mérites essentiellement séduisants, par la verve, la fougue et le brillant : « Il avoit pour lui la rapide exécution, le génie vif et soutenu et des tournures de chant que lui seul connaissait. » (Daquin.)

(3) C'est l'abbé de Fontenai (*Dictionnaire des Artistes*) qui rapporte cette version des fraudes dont le concours aurait été entaché : « Dès que d'Aquin eut entendu la fugue de Rameau, il s'apperçut qu'elle avoit été préparée et se douta bien que le sujet lui avoit été communiqué. Il ne laissa pas de jouer sur le champ une fugue qui pouvoit le disputer à celle de son rival ; mais les suffrages furent partagés. Les maîtres de musique qu'on avoit pris pour arbitres, furent d'avis de demander à ces deux concurrents des morceaux de leur choix... » C'est à l'article *Daquin* qu'il parle de ce fait. A l'article *Rameau* il ne fait même pas mention du concours. Maret non plus semble ignorer toute cette aventure. De Croix seul a fourni les éléments essentiels du récit de Fétis.

qu'on ait pu même hésiter entre lui et un organiste quelconque. Mais en 1727 il est un artiste comme tant d'autres. Organiste de valeur certes, auteur de bonnes pièces de clavecin, de charmantes cantates, soit : mais Daquin n'était pas non plus le premier venu. Son talent d'exécution était connu depuis plus de trente ans à Paris : il avait tenu l'orgue des églises les plus importantes et ses compositions étaient aussi fort estimées. C'était un admirable improvisateur, comme Marchand, son modèle. Et c'est là un art spécial où beaucoup de très grands compositeurs n'ont pas toujours excellé. Savons-nous si Rameau était, sous ce rapport, aussi heureusement doué, si même son exécution valait celle de son rival, à coup sûr mieux entraîné par une pratique plus continue ? Le temps s'est chargé, il est vrai, de remettre l'un et l'autre à leur vraie place. Mais si Rameau fût mort vers ce temps-là et qu'il ne se présentât à la postérité qu'avec l'œuvre qui était sienne en 1727, croit-on de bonne foi que nous estimerions qu'on ait été coupable d'une criante injustice envers lui ?

Au reste, ni lui ni personne n'attacha d'importance à un échec qui lui put causer tout au plus une légère blessure d'amour-propre. A ce moment d'ailleurs, Rameau tenait-il tant que cela à sa réputation d'organiste ? Même en ce cas, son adversaire était assez estimé pour qu'il n'y eût aucun déshonneur à lui céder le pas.

Pour tout dire, il ne convient pas non plus d'accorder une confiance illimitée aux épisodes dont des écrivains très postérieurs à l'événement se sont plu à l'embellir. Nous n'avons malheureusement pas, pour le concours de Saint-Paul, un compte rendu officiel et détaillé, tel que les registres de Sainte-Madeleine en la Cité nous en avaient fourni autrefois. Ce concours n'est pas mentionné dans les registres de Saint-Paul. Sa date approximative résulte seulement d'une brève mention qui y figure, pour le 28 avril 1727 : « Le sieur Dacquin, organiste, est nommé au lieu du sieur Buterne (1). » La séance avait donc eu lieu quelques jours auparavant.

Mais s'il faut se résoudre à ignorer le jour précis et quelques autres menus détails, il n'y a pas d'hésitation possible sur l'année, et je ne conçois pas comment Fétis a pu se tromper de dix ans. Il était cependant tenu à d'autant plus de prudence qu'il était le premier à donner une date précise. De Croix avançait bien que le concours avait précédé la venue de Rameau à Clermont; mais il n'aggravait pas son erreur en la colorant ainsi d'une fausse précision. Maret, qui n'en dit rien, suppo-

(1) Archives nationales, LL, 891. — Daquin était alors organiste de la Sainte-Chapelle.

sait que Rameau avait quitté Paris vers 1717. Fétis a vu là une relation à établir : le musicien venu à Paris sans ressources un peu avant 1717, espérant trouver le salut en obtenant ce poste, puis contraint de retourner en province après son échec. Puisque c'est en 1717 qu'il est à Clermont, c'est donc bien la même année qu'a eu lieu la malheureuse épreuve. Le raisonnement était ingénieux et tout s'arrangeait fort bien ainsi : mais la bonne foi eût voulu que cela fût présenté comme hypothèse, et non comme fait acquis.

Il est singulier qu'aucun des biographes postérieurs n'ait eu l'idée de vérifier l'exactitude de cette assertion, quoique la grande autorité de Fétis et l'assurance superbe avec laquelle il affirme toujours expliquent un peu cette négligence.

En feuilletant aux Archives les registres de Saint-Paul, on se fût facilement assuré pourtant qu'en 1717 le titulaire de l'orgue était toujours Buterne : on eût lu son nom pour les années suivantes jusqu'au 28 avril 1727 (1), de même qu'il figure jusqu'à cette date dans tous les *Etat de la France* parmi les quatre organistes du roi. C'était assez de parcourir une biographie de Daquin : celle-là même que Fétis lui consacre dans la *Biographie universelle.* On y aurait trouvé le concours de Saint-Paul à sa véritable date de 1727.

Enfin la vie de Marchand est assez connue pour que personne n'ignore son voyage en Allemagne, signalé par l'épisode fameux du tournoi avec Jean-Sébastien Bach, tournoi auquel il préféra, dit la légende, se dérober par la fuite. Or, à quelle date place-t-on cette aventure médiocrement glorieuse pour le claveciniste français? Précisément à cette année 1717 où l'on voudrait qu'il ait présidé le concours de Saint-Paul (2).

L'erreur en soi serait peu considérable si Fétis ne s'était malheureusement avisé de grouper autour de cet événement démesurément grossi tous les faits qu'il connaissait, en supprimant ou en dénaturant ceux

(1) C'est ainsi qu'à la date du 25 décembre 1718 il est fait allusion à un traité passé « avec le S[r] Buterne organiste » pour qu'il montre « aux enfants de chœur à toucher de l'orgue : pourquoy seroit fait achat d'un clavecin si mieux n'aimoit M. De Lacroix, leur maître, de prêter le sien. » (Archives nationales, LL, 891.)

(2) Marchand avait dû partir l'année précédente. Dans un concours d'organistes à Sainte-Madeleine en la Cité, le 5 juillet 1716, où il était désigné pour arbitre, nous voyons Lalouette prendre sa place, « attendu l'absence du S[r] Marchand, organiste du roy. (Archives nationales, LL, 826.) — Tous les critiques allemands ont fixé à 1717 la date de sa rencontre manquée avec Bach, et les comptes de la cour pour l'année 1718, conservés aux Archives royales de Dresde, nous apprennent que, cette même année 1718, Marchand avait reçu deux médailles d'or d'une valeur de 100 ducats sur l'ordonnance verbale du Roi. (A. Pirro, *loc. cit.*)

qui ne pouvaient cadrer avec l'hypothèse adoptée. C'est évidemment parce qu'il a voulu que Rameau quittât Paris après son échec qu'il a passé sous silence le premier livre de clavecin de 1706, témoignage irrécusable de sa présence en la capitale à cette date. Toute l'histoire de ses relations avec Marchand, avec ses autres confrères, avec les théoriciens de Paris, s'est trouvée faussée. Cela l'a porté à interpréter de façon singulière ses rapports avec Lacroix « de Montpellier », à augmenter contre toute vraisemblance la durée de la période errante et indécise de ses débuts, à entourer d'un roman inutile son voyage d'Italie. Enfin, ce qui est plus grave, il a été conduit jusqu'à faire d'un musicien français formé de la façon la plus soignée, la plus régulière et la plus suivie, « l'exemple le plus splendide sans doute mais l'exemple naturel de la pure tradition musicale française », ainsi qu'on l'a excellemment dit (1), une sorte de bohème sans éducation ni instruction première d'aucune sorte, passant toute sa jeunesse à la suite d'une troupe de comédiens ambulants, ayant fait sur les grands chemins son apprentissage artistique. Il est peu d'exemple d'une méconnaissance aussi complète du caractère et des antécédents d'un artiste. Cette cause médiocre — une date altérée volontairement ou non — aura suffi à produire ce détestable effet.

Constatation qui pourra servir de conclusion, de moralité, si l'on veut, à cette étude encore bien imparfaite où l'on s'est efforcé de réunir tout ce que l'on sait actuellement de précis touchant la première partie de la vie d'un grand musicien (2). Je crois fermement que, pour la con-

(1) M. Pierre Lalo, au cours d'une suite de remarquables feuilletons parus dans le journal *le Temps* en septembre-octobre 1901. Il serait désirable que l'auteur de cet excellent travail, au cours duquel le caractère propre du génie de Rameau est pour la première fois analysé et jugé avec la plus exacte perspicacité, le refondît avec plus de développement et sous une forme plus facilement accessible qu'une suite d'articles de journal.

(2) Pour être à peu près complet jusqu'à l'année 1727 où je m'arrête, il reste à mentionner la part prétendue que Rameau aurait prise à la composition de la musique d'un autre opéra-comique de Piron, *l'Enrôlement d'Arlequin*, représenté en 1726. C'est une légende erronée. *L'Enrôlement d'Arlequin* ne comprend que des couplets chantés sur des airs connus, sans aucun mélange de musique originale, et Piron ne cite pas le moins du monde Rameau ni aucun autre comme y ayant travaillé. Dans sa lettre à Houdar de la Motte du 25 octobre 1727, lettre parue dans le *Mercure* de mars 1765 et souvent reproduite, Rameau, qui sollicitait de ce poète un livret d'opéra, le convie à venir entendre « le chant et la danse des sauvages qui parurent sur le Théâtre Italien il y a un ou deux ans » ; mais j'ignore à quelle pièce, pour laquelle il aurait écrit un divertissement, il fait allusion ici.

Pour ce qui est de la prise de possession par le maître de l'orgue de Sainte-Croix-de-la-Bretonnerie, attestée par Maret, elle dut avoir lieu après 1727, je ne sais en quelle année. Dans l'acte de naissance de son fils Claude-François, le 3 août de cette

naissance approfondie du génie et de l'œuvre de ces hommes supérieurs, rien n'est indifférent des détails les plus insignifiants en apparence de leur vie. Il est tel petit fait que l'on tiendrait volontiers pour inutile et qui, le jour venu, éclairera singulièrement tout un côté obscur de leur personnalité. Pour Rameau en particulier, croit-on qu'il serait indifférent de connaître plus à fond ce que nous ne pouvons que pressentir de son éducation imprégnée d'italianisme à Dijon, de ses premiers travaux à Avignon — une ville certes où l'influence transalpine se fait aussi sentir, — à Clermont, à Paris, où il rentre enfin dans la véritable tradition nationale ? Croit-on que nous n'aurions pas intérêt à discerner plus à fond ce qu'il a pu emprunter aux musiciens qui l'entouraient et qui, sauf les plus grands, et encore ! nous demeurent presque entièrement inconnus ? C'est son œuvre à coup sûr, non point sa personne, qui nous importe. Mais les événements, les hasards de sa vie ont réagi puissamment sur lui. Le milieu où il a grandi, où il a vécu doit expliquer en grande partie ses créations, qu'il en ait subi l'influence en la transformant ou qu'il ait appliqué ses forces puissantes à la rejeter. Pour s'intéresser vraiment à un homme, pour avoir la pleine intelligence de son œuvre, il est nécessaire de le connaître ; et est-ce le connaître que se résigner à ignorer tout de lui-même? « Les grossières poteries d'Hissarlik m'ont fait mieux aimer l'*Iliade* et je goûte mieux la *Divine Comédie* pour ce que je sais de la vie florentine au XIIIe siècle. » Paroles justes et profondes : et ceux qui voudront retracer de nos artistes nationaux une image vivante et fidèle feront bien de méditer cette pensée de notre Anatole France. S'il eût su quelque chose de la vie musicale de la France en la fin du XVIIe siècle, Fétis se serait gardé de défigurer aussi complètement la personnalité de Rameau et son œuvre. Tout reste à faire pour parler dignement de ce grand musicien. Et ces quelques notes n'ont d'autre ambition que d'être de quelque utilité à qui voudra entreprendre cette tâche.

Henri Quittard.

même année, Rameau se qualifie « bourgeois de Paris », sans autre titre. Il ne dut sans doute garder ce poste que peu de temps, puisqu'il n'en prend le titre sur aucun de ses livres de clavecin imprimés plus tard. Il ne reste rien à ce sujet dans les archives de cette communauté. Le catalogue de sa bibliothèque qui nous est parvenu (Archives nationales) ne renferme rien de lui. Toute la musique s'y borne aux « Symphonies des opéras de M. de Lulli ».

La Déclamation lyrique et l'enseignement du Chant.

(*Fin*)

Résumons maintenant les indications données pour les classes. En 1783 : déclamer ; gestes justes et arrondis. 1822 : répétition et mise en mémoire ; enseignement et exercices de déclamation lyrique (?). 1848 : mise en scène ; indication du sentiment ; action dramatique ; style, mouvement ; ressources et procédés de l'art lyrique. 1892 : étude et application de la prosodie française ; étude et application de la déclamation à la parole chantée ; maintien ; mimique appliquée musicalement et mouvement dans le chant ; connaissance des principaux drames musicaux depuis Lulli.

Quoique nous ayons analysé chacun des points ci-dessus dans le courant de notre travail, que nous ayons fait entrevoir la confusion qu'ils donnent et l'ambiguïté des termes employés, on pourrait cependant prétendre que c'en est assez pour rendre net et précis un programme d'étude de la déclamation lyrique.

Eh bien, nous nions formellement la possibilité d'établir, avec ces éléments, celui qui répond au *desideratum*.

Pour terminer, nous produirons notre plus victorieux argument, celui qui exprime le chaos dans lequel on se trouve et qui nous donne raison. Nous l'empruntons au secrétaire de la sous-commission de 1892, M. d'Indy.

« En ce qui concerne les classes de déclamation lyrique qui seraient « ainsi dénommées à l'avenir (1) pour tenir compte de la tendance de « l'art moderne à upprimer toute démarcation entre l'opéra et l'opéra « comique (2), tendance accusée surtout par la disparition presque « complète du dialogue parlé, LEUR UTILITÉ avait d'abord *soulevé des* « *objections* tirées principalement de la *crainte d'empiètement* de leurs « titulaires *sur les attributions des professeurs de chant* (3), OU D'UN « DOUBLE EMPLOI *avec les classes de ces derniers* COMPLÉTÉES *par le cours* « *de maintien* dont la fréquentation est dès à présent obligatoire pour « leurs élèves. »

Ainsi, il n'y a pas besoin de déclamation lyrique ! A quoi bon ? Pour-

(1) On juge que l'on a un peu abusé des dénominations.

(2) Nous avons vu qu'en 1808, et avant l'art moderne, on avait déjà dit *déclamation lyrique* pour les deux genres : opéra et opéra comique.

(3) On semble comprendre qu'il y a certaines choses qui touchent véritablement au chant, mais quoi ? On ne sait l'analyser, sans cela il n'y aurait aucun risque d'empiètement.

quoi faire, puisqu'il y a des classes de chant et de maintien? mais rassurons-nous, suivons :

« On a dû pourtant reconnaître qu'elles constituent le TRAIT D'UNION « indispensable entre *l'école et le théâtre*, qui ne peut se passer d'ar« tistes exercés à *jouer et à chanter ensemble* et instruits à mettre *le geste* « approprié *sous l'accentuation* exacte, ensemble à la fois complexe et « coordonné de conditions que ne sauraient réaliser des enseignements « épars. »

C'est dit! Voilà donc enfin le grand rôle d'art qu'est appelée à jouer cette classe-Protée. Elle n'est pas très utile, mais elle est un « trait d'union » entre l'art et le métier. Elle constitue un exercice pour habituer les élèves à jouer ensemble. Charmant! Cela nous rappelle certaines écoles où l'on joue pour bien apprendre, au lieu d'apprendre pour bien jouer. Quant au geste approprié, nous demandons qui déterminera : 1o le geste, dont la science est absolument ignorée (1) ; 2° l'appropriation sous l'accentuation. (Qu'est-ce que cela peut bien vouloir dire ?)

Encore non, mille fois non! *Metteur en scène* ou *appropriateur de gestes* : pour faire cette besogne, il est inutile de passer sa vie à cultiver un art, de chercher à déterminer les règles et les lois naturelles qui régissent le beau, à observer les exceptions apportées par le jeu des passions, exceptions qui viennent en rompre sans cesse l'harmonie, pour donner par elles le sentiment de chaleur et de vie. Il suffit d'avoir une brochure qui indiquera à l'élève s'il doit aller à droite, à gauche ou en avant, etc., et d'avoir assez de sens pour ne pas laisser l'index indiquer le ciel quand il s'agit de montrer la terre.....

Un dernier mot de citation.

Il y a une note annexe au rapport de M. d'Indy avec ce titre : « pro« gramme et méthodes d'enseignement.

« M. d'Indy a saisi la sous-commission d'un projet de réforme de « l'enseignement très complet et très approfondi, dont la belle or« donnance et la rigueur de doctrine l'ont frappée.

« Ce projet dont l'idée fondamentale était la division de chacun des « enseignements professés au Conservatoire en deux degrés correspon« dant, l'un à l'éducation *technique* qui tend à rendre l'élève maître de « son instrument, et l'autre à l'éducation *artistique* destinée à lui incul« quer, avec une complète connaissance de la littérature de cet instru« ment, le sentiment du style propre à chaque œuvre et du genre d'in« terprétation qu'elle réclame.

(1) Del Sarte, seul, a déterminé des règles et des lois du geste que nous avons publiées dans notre ouvrage : *Physionomie et Gestes* (Quantin, 1896).

. . . .

« Les représentants du corps professoral ont fait valoir que la divi-
« sion en deux degrés s'opérait d'elle-même dans leurs cours.....
« Quant à la *démarcation* rigoureuse des études *techniques* et des étu-
« des *artistiques*, tous se déclaraient impuissants à la tracer et niaient
« absolument qu'il fût possible de séparer, dans l'explication d'un mor-
« ceau ou la correction d'une leçon, les indications de justesse, de
« rythme, d'agilité, des indications de style et de sentiment. »

Aussi la sous-commission « a trouvé formulée, avec une si heureuse
« propriété de termes dans le projet élaboré en 1870, la distribution de
« l'enseignement du chant en trois degrés qu'elle ne peut mieux faire
« à ce sujet que de reprendre la rédaction de sa devancière. »

Or, à notre avis, toute la question peut se circonscrire maintenant sur la « démarcation des études techniques et artistiques ». Nous allons tâcher d'en démontrer non seulement la possibilité, mais la réalité. Nous verrons que le chant proprement dit est la partie technique ; que cette partie a un commencement et une fin, et que la partie artistique qui la suit, quoique définissable dans ses moyens, est indéfinie dans son application et est véritablement l'esthétique de l'art lyrique.

DE L'ART LYRIQUE

L'art lyrique, dans son ensemble, se compose de trois éléments très distincts : *le son*, *le style*, et *l'expression*, c'est-à-dire un élément matériel, un élément intellectuel et un élément animique.

De l'élément matériel, sensible, vital, — du son, — découle l'*étude de la vocale ou l'ensemble des exercices pratiques pour l'éducation de l'instrument humain appelé : instrument vocal.*

L'ART VOCAL, dont la fin s'adresse au sens, forme, dans l'art lyrique, l'*art d'émouvoir*.

La vocale contient trois grandes études :

1° La respiration ; 2° les émissions ; 3° les registres et l'homogénéité.

Le travail de gymnastique destiné à développer l'étendue et la puissance, à donner la douceur, la souplesse, s'appelle : poser la voix.

La pose de la voix est parfois chose délicate. Cette étude peut se séparer complètement de celle du chant proprement dit ; mais comme un bon maître de chant ne doit pas ignorer cette partie fondamentale de son art, qu'elle est nécessaire à son enseignement, nous nous sommes demandé pourquoi il y avait des spécialistes de pose de voix, qui souvent n'ont jamais chanté eux-mêmes, ou qui parfois ont chanté fort peu et

même fort mal, comme si l'on pouvait admettre que l'on puisse enseigner une chose sans en connaître à fond l'utilisation, c'est-à-dire l'application. L'étude du son est purement du domaine du professeur de chant, et lui seul doit être apte à la diriger de manière à tirer parti de l'organe pour la fin que cette étude se propose : *l'exécution musicale de paroles, selon le caractère du rythme, de la mélodie et de l'harmonie.*

L'ÉTUDE DU STYLE VOCAL : *le chant proprement dit est l'ensemble de règles et moyens techniques pour arriver à l'exécution.* Les règles du style sont d'ordre intellectuel et forment, dans l'art lyrique, *l'art d'intéresser.*

Là, nous trouvons, 1° l'étude des voyelles et des consonnes (prononciation); la prosodie; le sens littéraire de la phrase; — 2° l'étude des mécanismes vocaux : agilité (1) — gammes, arpèges, trilles, agréments, fioritures ; — 3° l'étude des différentes manières d'être du son relativement à l'intensité et au mouvement, c'est-à-dire les nuances.

Or n'y a-t-il pas, dans ces trois sujets d'étude, ample matière à une technique très importante ? Et la preuve que le chant est une chose spéciale, laquelle est bien le fruit du raisonnement, de la science et de la méthode, c'est que l'on voit tous les jours de fort belles voix avec de l'expression et sans style, et que l'on peut avoir du style, vulgairement de la méthode, avec ou sans expression, et une très mauvaise voix. On naît avec une belle voix, on peut avoir une nature expressive, mais le style s'apprend.

Comment établir le style vrai pour en extraire une technique ? Il faut d'abord bannir cette expression ridicule en science et en art : le bon goût. Le bon goût de qui ? D'un professeur, qui lui-même l'a acquis d'un autre maître qui avait également bon goût ? Mais si, ce qui arrive souvent, un professeur n'admet pas le bon goût de son voisin, ayant un autre goût que lui, lequel des deux aura bon ou mauvais goût ? Nous n'en sortirons pas et nous dirons, nous : Il y a des lois physiques, mathématiques : lois de pesanteur, d'équilibre, d'attraction, etc., dans les manifestations du chant. Et c'est parce qu'elles sont ignorées des élèves que nous avons si peu d'artistes.

Les chanteurs s'instruisent au contact de l'exemple et de l'imitation ; ils ont une certaine habitude d'interprétation recueillie dans un certain nombre de morceaux qui les ont formés, et c'est tout.

Il nous serait facile de donner de nombreux exemples des lois dont

(1) Nous appelons l'agilité, mécanisme vocal, comme la prononciation, mécanisme buccal. On peut avoir la voix très bien posée sans posséder de bons mécanismes. Cela résulte d'actes instinctifs et physiologiques dans le premier cas, et dans l'autre d'un manque de technique.

nous parlons plus haut, et que nous voudrions voir enseigner, mais il existe sur cette matière un ouvrage des plus remarquables, et que nous ne saurions trop recommander, relativement à la technique des nuances d'après le rythme (1). Or les voyelles et les consonnes, les mécanismes de l'agilité vocale sont également basés sur des principes scientifiques formant une technique bien nette, absolument définissable, et qui est pour nous l'art du chant ou le style vocal.

Mais, dira-t-on, vous assimilez le chanteur à une sorte de machine bien équilibrée, bien homogène, et dont la perfection même, que vous imposez, donnera à l'exécution d'autant plus de monotonie et de froideur qu'elle sera plus grande. D'abord, il n'y aura ni monotonie, ni froideur avec une *voix bien émise*, une *prononciation intelligente* et des *nuances bien observées ;* de plus, notre artiste lyrique n'est pas complet, et c'est ici qu'intervient notre troisième élément : *l'expression*, que nous envisageons comme étude de déclamation lyrique.

Art de l'expression lyrique ou déclamation lyrique.

La *déclamation lyrique est l'ensemble des moyens expressifs appliqués au chant*, dont la fin s'adresse à l'âme et qui forme, dans l'art lyrique, *l'art de convaincre.*

Les moyens expressifs sont ceux que nous fournissent la voix, le style et en plus la mimique.

Nous entrons ici dans un domaine bien différent de ceux que nous avons parcourus. Nous retrouvons à nouveau *tous les éléments* divers que nous avons dû étudier, mais *complètement transformés* et sous des aspects extraordinairement variables. Plus de règles ni de lois absolues ! La respiration diaphragmatique préconisée devient quelconque ; saccadée, violente, haletante, sifflante, oppressée, etc., pour traduire la rage, la fureur, la douleur physique, la douleur morale, l'effroi.

L'émission n'est plus claire ou sombrée, elle colore le son de mille teintes, ajoutant des impressions de tendresse, d'âpreté, de froideur, de fureur... ;

L'homogénéité elle-même se désagrège ; il se produit des heurts, des oppositions ;

La prononciation, qui devait être pure et correcte, se modifie : elle devient molle, hésitante, exagérée, incisive.

Le trille, les roulades, la cadence, etc., au lieu d'une parade de vir-

(1) *Le rythme musical, son origine, sa fonction et son accentuation*, par Mathis Lussy. Heugel, Paris, 1883.

tuosité, se transforment en rires, en coquetteries, en de folles expansions, et, dans la force, en de magnifiques exaltations.

Les nuances *forte* et *piano*, qui, dans le chant, n'étaient qu'une *quantité* sonore du plus au moins, se changent en *qualité* sonore. Le *forte* sonne l'exaltation, crie la passion, hurle la vengeance ; le piano devient un dolce, chante les extases, soupire les tendresse et les enlacements.

S'il perd sa douceur, le *piano* se métamorphose et devient alors la crainte, l'effroi, la vengeance concentrée, etc.

Les mouvements, eux, varient entre les sentiments d'agitation, de calme et d'aspirations idéales.

Le rallentando devient dans la passion le *stentato ;* dans le calme, l'affirmation ; dans la douceur, la terminaison de la pensée dans le vague et l'infini.

L'accelerando grandit avec l'émotion du sujet et arrive au tempo rubato qui, dans l'excès de la chaleur, semble le désordre, et comme les caprices d'une flamme.

Tout, donc, prend une forme différente qui s'éloigne plus ou moins des principes absolus. Tout, jusqu'à la justesse, oui, la justesse aussi se modifie ! La justesse tempérée qui n'est qu'arbitraire, la justesse mathématique qui n'est que relative, cèdent à la justesse passionnelle. La *justesse passionnelle* est le produit d'une attraction particulière qui fait qu'un son peut être fort éloigné de la justesse théorique, sans se confondre pour cela avec un son faux (1).

Ce point très délicat de la justesse passionnelle peut donner, pour les autres éléments ci-dessus, et par analogie, l'idée de leur transformation artistique sous l'empire des émotions. Ajoutons que l'âme seule peut régler l'intensité et le degré des modifications expressives qui doivent *transformer*, sans jamais *déformer*.

Tous les modes d'expression dont nous avons parlé sont-ils réellement du domaine vocal ? Non, ce sont véritablement des moyens déclamatoires appliqués à l'art du chant, c'est-à-dire à une voix assouplie, à une intonation fixe, déterminée, à une mesure réglée, arrêtée par le compositeur ; de là l'appellation de : *déclamation lyrique*.

C'est la partie la plus difficile, la plus complexe de l'art lyrique. Surgissant de l'âme, nous avons, dans le domaine scientifique qui en découle, à en connaître la psychologie. Partie considérable qui touche aux

(1) Nous avons entendu certains chanteurs de la Bohème employer la justesse passionnelle d'une manière très caractéristique et avec une extraordinaire intensité d'expression.

sommets les plus élevés de toutes les questions qui se rattachent à l'étude de l'homme ; à l'étude de toutes les passions bonnes et mauvaises qui l'agitent et qui agitent ceux qui l'environnent ; à celle des caractères, des époques, des milieux sociaux où elles se meuvent. Pour cela il faut trois choses : de la sensibilité, un peu d'intelligence et de l'imagination.

On n'apprend pas à avoir de la sensibilité, mais on arrive à développer celle que l'on possède par une fréquente mise en action. On peut en dire autant de l'intelligence et de l'imagination. Quant à l'exécution, bien que l'expression dépende de l'intensité des mouvements de l'âme, comme nous l'avons dit plus haut, il n'en reste pas moins un certain côté pratique qui implique la connaissance profonde de la voix et du chant, qui s'apprend et qui doit figurer au programme des études de la déclamation lyrique.

Il est certain que ce n'est pas au premier essai que l'on saura réaliser les respirations expressives, le coloris des émissions qui substitue parfois la compression, l'étreinte laryngienne à l'expansion ; les combinaisons des nuances et des mouvements qui sont à l'infini et qui doivent s'adapter juste au sentiment. Certaines natures sont plus aptes les unes que les autres à s'assimiler les impressions qui doivent ensuite s'extérioriser : ce sont les privilégiés de l'art, ce sont les artistes de demain. Quant aux autres, faute de l'étincelle de vie que nul enseignement ne peut donner, qui ne s'achète ni ne se vend, ils auront du moins par cette étude acquis des principes qui leur permettront de tirer de leur nature tout ce dont elle sera susceptible.

Quelques mots, à présent, sur une étude absolument indépendante et qui cependant doit se joindre à une bonne déclamation.

Nous voulons parler de la mimique. La mimique doit faire partie de la déclamation lyrique parce qu'il n'est pas d'expression possible sans elle. Je ne parle pas ici du mouvement des bras et des jambes, qui n'est, le plus souvent, qu'une conséquence, mais de la véritable expression : la physionomie qui, elle, peut influer d'une façon directe sur la qualité sonore. Par exemple, si nous chantons un air en riant ou en faisant la moue, nous pourrons constater que, sans rien changer au son proprement dit, à l'émission laryngienne, le timbre de la voix sera complètement modifié par la seule mimique de la bouche.

Si maintenant nous examinons les conséquences de la mimique de la bouche, nous verrons qu'une bouche riante tend à faire lever la tête, à porter le buste droit, en somme, à disposer l'être entier à l'expansion. (Le contraire pour l'autre cas.) De sorte que l'action d'un petit

agent musculaire peut prendre une valeur considérable par la répercussion expressive qu'elle détermine dans la totalité du corps. Nous citerons encore, pour preuve convaincante, le mouvement si léger des paupières. Essayons de les écarquiller fortement et essayons ensuite dans cet état de remuer le corps : nous aurons l'air d'un fou. Pourquoi ? Parce que l'excentration des paupières seules est le résultat de la *stupeur* qui fige et paralyse en quelque sorte le corps entier.

Une bonne mimique est donc nécessaire, non seulement pour la justesse du sentiment à exprimer, mais aussi pour le caractère vocal même. Pour cette raison, elle en impose l'étude sous la direction du maître de déclamation lyrique, et, en plus, parce que le geste est parfois déterminé par la combinaison musicale. Là où un comédien verrait un certain geste, l'artiste chanteur en trouvera un autre comme indiqué par le compositeur. Or nous ne devons pas substituer une manière de voir à celle du musicien sans défigurer son œuvre. Il faut alors envisager le geste au point de vue particulier des éléments musicaux qui l'accompagnent.

Quant à ce que l'on appelle ordinairement : la mise en scène, ce n'est pas un art (1). C'est ce que nous appellerons le métier théâtral. C'est une combinaison d'habitudes, d'expériences, de conventions et d'effets relatifs au public. C'est pourquoi, si nous l'admettons comme adjuvant à la déclamation lyrique, nous ne voulons pas la comprendre dans le nombre des éléments artistiques que nous avons vus.

CONCLUSION

Nous croyons avoir suffisamment démontré que l'étude de la vocale et celle du chant proprement dit doivent être basées sur des données positives. La vocale est incontestablement soumise à des lois physiologiques ; le style dépend des lois de la logique, dans ce qui touche au sens des mots, à leur prononciation ; des lois de relations, qui existent entre les notes, les groupes de notes, les phrases musicales, selon le rythme, le dessin mélodique et l'harmonie.

Ces études sont donc réellement des études *techniques*.

La science de l'art du chant, dirai-je, relève d'un programme précis dans son application. Quant à la déclamation lyrique, on peut dire d'elle, dans une certaine mesure : *l'expression est l'exception aux règles du style*. Celui-ci est le fond, celle-là la forme variable à l'infini ; l'accident,

(1) Nous ne parlons pas ici de la mise en scène au théâtre : la décoration, les costumes, le groupement des personnages, leur action d'ensemble, etc , qui tendent à réaliser la conception imaginative de l'auteur. Cela est *l'art scénique*.

l'imprévu, l'individuel qui forme une étude spéciale et est l'*esthétique de l'art lyrique.* Elle embrasse la psychologie, la philosophie et toutes les connaissances qui peuvent éclairer dans la recherche du beau et du vrai.

Cette étude de l'expression dans le chant, magnifique, intéressante, profonde, nous l'avons toujours comprise comme celle de la déclamation lyrique qui, nous l'avons fait voir, n'avait jamais été définie ni formulée.

Puisse ce petit exposé être accueilli avec intérêt par ceux qui le liront, artistes ou dilettanti ayant foi dans l'élévation des sentiments que peut provoquer cet art merveilleux : l'Art lyrique.

Alf. Giraudet, *de l'Opéra*,
Ex-professeur de déclamation lyrique
au Conservatoire national de musique
et de déclamation.

Les festivals wagnériens au théâtre du Château-d'Eau. — Représentations « modèles » ? non, sans doute : le mot a été prononcé, mais j'aime à croire qu'il est dû à quelques amis zélés, soucieux d'assurer le succès financier de l'entreprise. Les organisateurs de ces festivals savent comme nous que les drames lyriques de Wagner devraient d'abord être chantés en allemand, puis joués dans de tout autres conditions. MM. Cortot et Schutz, grâce à de précieux concours, n'en donnent pas moins une série de fêtes musicales qui font honneur à Paris. Il est dommage que pareille manifestation d'art n'ait pu avoir lieu qu'en revêtant un caractère anormal. C'est, en France, notre défaut coutumier. On se décide, sur le tard, à monter tel drame de R. Wagner qui, dans plusieurs autres pays, fait partie du répertoire courant : mais le jour où on se décide, on le fait savoir, à grand fracas, *urbi et orbi ;* on met les fauteuils de balcon à 25 francs et on prétend n'avoir pas de rivaux... Nous n'arrivons que par un effort tardif, exceptionnel et éphémère, mais qui veut dépasser le but, là où quelques-uns des autres peuples sont paisiblement installés depuis longtemps. Il est difficile de dire quelle action pourraient avoir les deux opéras récemment représentés sur le public parisien : je parle du public moyen qui paye un prix raisonnable pour sa place, et va au théâtre sans la préoccupation de trouver, le lendemain, tels et tels noms dans les gazettes. *Tristan* a déjà fait ses preuves dans nos concerts du dimanche, et son triomphe dans un théâtre régulier ne saurait être l'objet d'un doute. Il n'en est pas de même du *Crépuscule des Dieux,* peu intelligible quand on le présente isolément, et où quelques scènes sont fatigantes. Mais, à côté de certaines longueurs, que de pages admirables, d'une beauté exquise par sa grâce, ou écrasante par sa puissance dramatique ! Le lever du soleil, dans le prologue, le duo entre Gunther et Hagen, au début du 1er acte (d'un rythme tout classique), le charmant trio des Filles du Rhin, avec son ruissellement de notes légères, ses caressantes inflexions mélodiques et ses coupes si nettes, — l'incomparable et tragique marche funèbre — ce sont là des choses qui, partout, subjuguent un auditoire. Plus on étudie cette musique de Wagner, plus on est frappé de sa sagesse, de son respect pour les traditions de l'écriture musicale ; plus on s'étonne de cette réputation de violence, de liberté outrancière

qu'on lui a faite pendant si longtemps — et que méritent seuls quelques disciples inconsidérés du Maître, moins appliqués à atteindre leur modèle qu'à le dépasser. Dans les représentations du Château-d'Eau, il faut mettre hors de pair, avec M. Cortot qui s'est révélé comme chef d'orchestre, Mlle Litvinne (Brunnhild), puis M. Dalmorès (Siegfried), Mlles Leclercq, Vicq, Deville (Filles du Rhin). Le reste, y compris les décors, est un peu trop... crépuscule d'art wagnérien.

Esthétique musicale. VI. — LE FORMALISME.

Je ne me flatte nullement d'avoir réfuté, dans les articles déjà publiés ici, les acousticiens et les physiologistes qui réclament pour eux seuls le privilège d'expliquer l'art musical. Je me suis contenté de signaler quelques graves lacunes de leurs théories. Je prends congé d'eux en ce moment pour passer en revue des doctrines d'un autre ordre.

On reproche souvent à l'esthétique ses tendances à trop généraliser, ses constructions *a priori*, ses fragiles et vains palais d'idées. Trop souvent, en effet, elle a négligé de prendre, dans l'expérience et dans des groupes de faits bien définis, la base de ses études. Elle a ressemblé, plus d'une fois, à ce monstre dont parle Shakespeare dans *Otello*, et qui « se nourrit de sa propre substance ». Ici, je ne perdrai jamais de vue le fait spécial dont il s'agit ; ce que je demande, c'est qu'on m'explique à quoi tient la différence qu'il y a entre une phrase *musicale*, et une phrase qui (tout en étant correcte) n'est pas ou est très peu musicale.

Il y a d'abord un groupe d'idées qu'il suffira de mentionner, parce que leur nature les place en dehors de tout débat. Ce sont les explications théologiques. Ceux qui se sont un peu occupés d'histoire musicale connaissent ce dessin d'un manuscrit de Saint-Gall où l'on voit une colombe toucher de son bec l'oreille du pape saint Grégoire pendant qu'il dicte à un scribe les chants de l'Eglise latine. Le plain-chant serait donc l'œuvre du Saint-Esprit. Cette même légende se retrouve en Abyssinie et chez les Arméniens (1), avec des variantes. Sans vouloir établir de comparaison entre le christianisme et les autres religions, on peut rappeler que les Chinois, d'après une ancienne tradition, tenaient leur échelle musicale d'un oiseau miraculeux (2). Les Hindous pensent que la musique a été inventée par Brahma et que les théorèmes musicaux sont l'œuvre des dieux. D'après la croyance japonaise primitive, la déesse du Soleil s'étant un jour retirée dans une caverne obscure, les dieux inventèrent la musique pour faire sortir la déesse de sa retraite (ainsi s'explique l'habitude qu'ont certaines peuplades orientales de chanter et de battre le gong au moment d'une éclipse). Les Javanais disent que la musique de leur orchestre (*gamelan*) vient du ciel et « qu'ils ont, là-dessus, une longue histoire... » Le peuple Asaba (Niger) croit que la musique a été apportée dans le pays par un chasseur nommé Orgadié, natif d'Ibuzo, au retour d'une expé-

(1) Voir Villoteau, *Description de l'Egypte*, *Etat moderne*, I, p. 741.

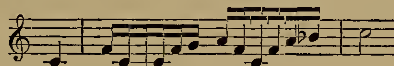
(2) Quelques-uns de ces faits sont énumérés dans le livre de R. Wallascheck (*Primitive music*, Londres, 1893).

dition dans une forêt épaisse où il avait entendu le chant et la danse des Esprits. Le peuple Nahua (Amérique du Nord) croit que le dieu Tezcatlipoca fit un pont, du soleil à la terre, pour apporter aux hommes la musique. On connaît les légendes des Grecs antiques : d'après eux, l'art du chant est l'œuvre des Muses, filles de Zeus et de Mnémosyne ; Hermès est le dieu de la lyre et Apollon celui de la cithare ; le premier flûtiste est un Silène, Marsyas. L'esprit général de ces explications se retrouve parfois chez les modernes. Elias Salomo (prêtre périgourdin qui vivait à la fin du XIIIe siècle) écrit ceci : « Il est certain que la musique a été créée par Dieu en même temps que les anges, puisque la fonction des anges est de louer Dieu, et que c'est aussi l'objet de la musique (1). » — Dans tous les pays du monde où il y a des hommes on trouve un commencement de musique (constitué surtout par le rythme) à côté d'un langage articulé ; et l'origine de cette musique est considérée comme surnaturelle. Je ne crois pas qu'on en puisse dire autant des arts du dessin, au moins pour la question des origines. Le fait à retenir semble être que partout, même dans les civilisations les plus grossières, on a eu une haute idée du pouvoir de l'art musical et que, à tort ou à raison, on n'a pas cru pouvoir l'expliquer par l'empirisme.

Sans insister sur ces croyances et ces mythes, dont il serait cependant intéressant de chercher une interprétation, j'ai hâte d'aborder l'examen de doctrines sur lesquelles la raison et la critique ont plus de prise.

Dans cette revue préliminaire, l'ordre chronologique est moins important qu'une classification rationnelle. Je commencerai par la doctrine la plus générale et la plus simple, et, je crois, la plus facile à réfuter. Elle est en même temps très célèbre. On a beaucoup écrit sur elle, mais il est impossible de ne pas en parler.

I. — *Le formalisme artistique* : Hanslick.



(Mendelssohn.)

Le *formalisme* est la doctrine qui fait consister la beauté d'une œuvre d'art non dans les sentiments, les pensées ou les objets qu'elle exprime, mais uniquement dans les rapports des diverses parties dont cette œuvre d'art est faite.

(1) « Constat cum ipsa creatione Angelorum eamdem (musicam) creatam fuisse ; nam proprium est eis laudare Deum ». (*Scientia artis musicæ*, dans Gerbert, t. III, p. 17 *a*.) — Cf. la vision de saint Ignace, évêque d'Antioche (dans l'*Histoire ecclésiastique* de Socrate, VI, 8) ; celle de Grégoire le Grand (dans les *Moines d'Occident* de Montalembert, II, p. 163-4) ; celle de Mesrop chez les Arméniens (dans Villoteau, *Descr. de l'Egypte. Etat moderne*, p. 767), etc... On peut ranger dans la même catégorie les explications de l'art par symbolisme et par raisonnement *a priori*. Un texte entre mille : « Si les anciens ont d'abord créé quatre modes, c'est qu'ils raisonnaient ainsi (*sillogisabant* hoc modo) : l'art doit ressembler à la nature ; or, dans la nature, la division par quatre est générale : il y a quatre saisons, quatre parties du monde, quatre éléments, quatre qualités premières, quatre vents principaux, quatre complexions, quatre vertus de l'âme, et ainsi de suite. » (*Cujusdam Carthuensis monachi tractatus de musica plana ;* dans Coussemaker, t. II, p. 435.)

En littérature, par exemple, elle tient compte de la composition, du style, du choix des termes, de la syntaxe (au sens le plus large de ce mot), du rythme, de la sonorité de la période ou du vers ; mais elle se désintéresse du sens exprimé. Elle dit avec Herbart : « la beauté d'un temple n'a rien à attendre des meubles qu'on mettra dedans ». Très hardie et très paradoxale s'il s'agit de juger l'œuvre des grands poètes (Eschyle, Dante, Shakespeare, Gœthe) ou de certains prosateurs (Voltaire, Rousseau, etc.), cette doctrine paraît moins agressive contre le sens commun si on l'applique à l'art musical, lequel, n'associant pas de concepts, n'a jamais la clarté analytique du langage commun. C'est ce qu'a fait E. Hanslick dans l'opuscule intitulé *vom Musikalisch Schönen* (*Du beau musical*), paru en 1854, et dont la renommée est attestée par de nombreuses éditions (1). Très estimé par les uns, très combattu par les autres (2), cet opuscule présente quelques excellentes idées à côté de lacunes énormes qu'il me suffira, je l'espère, de signaler. Pour résumer, à l'aide d'une analogie, mon opinion générale sur Hanslick, je dirais volontiers qu'il a parlé de la musique un peu comme notre Boileau a parlé de la poésie dans son *Art poétique*. Il a souvent la solidité de jugement de Boileau ; il lui manque un certain sens de la couleur et du pouvoir de l'imagination ; son classicisme est étroit ; il raisonne plus qu'il n'observe ; sur l'histoire de la musique, sur ses humbles commencements, ses attaches profondes avec la vie, sa diversité ethnographique et son caractère social, il ne dit absolument rien. Enfin, ses conclusions me semblent inacceptables pour deux raisons : 1° il a méconnu une double série de faits que l'esthétique musicale, à moins d'être un jeu d'esprit, ne saurait négliger ; 2° pour expliquer le beau musical, il entre dans une voie qui est excellente ; mais il s'arrête à mi-chemin, et tourne court en concluant sur une métaphore inexacte.

Voici un résumé de ses idées :

« On dit en général que le but et la fonction de la musique sont d'exprimer et de provoquer certaines passions ; et on considère le sentiment comme

(1) Ed. Hanslick, né à Prague en 1825, professeur d'esthétique et d'histoire musicale à l'Université de Vienne, critique musical dans divers journaux (la *Wiener Zeitung*, la *Neue freie Presse*, etc...), a écrit les ouvrages suivants : *Histoire du concert à Vienne* (1869) ; *l'Opéra moderne* (1875) ; *Stations musicales* (1880) ; *Journal d'un musicien* (1892), etc... Il a aussi collaboré à deux publications illustrées : *Galerie des musiciens allemands* (1873), *Galerie des musiciens français et italiens* (1874). Avant de s'occuper de musique, Hanslick était un jurisconsulte pourvu de fonctions et de titres officiels.

(2) Voir en particulier : *Das Musikalisch-Schöne und das Gesammtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Æsthetik*, par le Dr. Ottokar Hostinsky, Leipzig, 1877. L'auteur défend Hanslick et pense que sa thèse se rattache moins à la doctrine de Herbart qu'à celle de Hegel et de Vischer, ce qui est difficile à admettre, mais importe peu. — *Das Musikalisch-Schöne, ein Beitrag zur Æsthetik der Tonkunst*, par le Dr. Adolph Kullak, Leipzig, 1858, et *Dr. Hanslicks, Lehre vom Musikalisch-Schönen*, par le Dr. Cte Laurencin (1859). Ces deux derniers sont hostiles à Hanslick ; Laurencin le réfute phrase par phrase, au nom de Hegel, dont il appelle les écrits : *la Bible de la vraie science*. Je n'ai rien tiré de ces deux ouvrages pour la présente étude. — Cf. *L'Esthétique moderne en Allemagne*, par P. Moos (p. 79 et suiv.).

étant le contenu de l'œuvre musicale. — Cette double assertion est fausse et inadmissible : tout art a la faculté, mais nul art n'a le privilège exclusif d'agir sur notre sensibilité ; on ne nous renseigne donc pas sur la vraie nature de la musique, quand on nous parle de ses rapports avec nos sentiments. En outre le pouvoir émotionnel de la musique n'a pas le caractère de nécessité, de permanence et de netteté bien définie qu'il faudrait pour fonder sur lui le principe de l'esthétique musicale. — Ce qui nous plaît, dit-on, dans une mélodie, ce n'est pas la phrase elle-même, mais ce qu'elle contient, ce qu'elle signifie : c'est le murmure de la tendresse, c'est le tumulte d'une révolte, etc. — Certes, la musique exprimera le *murmure ;* mais la *tendresse ?* non pas ; le *tumulte ?* d'accord ; la *révolte ?* aucunement. Il faut distinguer. La musique peut bruire, susurrer, mugir ; mais *l'amour*, *la colère*, *la haine*, etc... sont et restent dans le cœur. Représenter un sentiment déterminé ne peut pas appartenir à l'art musical. Un sentiment, en effet, suppose toujours un processus historique et réel que l'intelligence seule peut exprimer à l'aide de concepts. Or la musique est un langage indéterminé ; elle n'a pas de concepts. Que représente-t-elle donc ? le *dynamisme* des sentiments, pas autre chose : le *mouvement* d'un état psychique, sa rapidité, sa lenteur, sa force, sa faiblesse, sa marche ascensionnelle, son déclin, rien de plus : or le mouvement est une propriété du sentiment ; ce n'est pas le sentiment lui-même.

« Qu'est-ce donc que le beau en musique ?

« C'est une chose « *spécifiquement musicale* », c'est-à-dire une chose dont il faut chercher la raison dans la musique elle-même, dans les sons et leur arrangement, non dans un contenu d'origine extérieure à la musique.

« L'élément générateur de la musique, c'est le son (à vibrations périodiques) ; son essence, c'est le rythme : le matériel qui sert à la création musicale, et dont les ressources sont d'une richesse pour ainsi dire infinie, c'est la combinaison de l'ensemble des sons en constructions mélodiques, harmoniques, rythmiques. On demandera ce qu'expriment ces arrangements sonores ? je répondrai : *des idées musicales.* Le contenu de la musique n'est autre que celui-ci : *des formes sonores en mouvement.* Il y a un art ornemental qui peut nous permettre de comprendre comment il est possible à la musique de créer des formes qui, tout en étant belles, ne contiennent aucun sentiment précis : cet art, c'est celui de *l'arabesque.* Imaginons des arabesques qui, au lieu d'être inertes et mortes, se formeraient elles-mêmes devant nos yeux, comme l'œuvre d'un esprit artistique appliqué à traduire par le mouvement des lignes une incessante fantaisie : n'est-ce pas là une image exacte de la musique ? »

Telle est, en substance, la doctrine de Hanslick. Le lecteur peut tenir ce résumé pour impartial et exact, car c'est un partisan du célèbre critique viennois qui l'a fait en choisissant les phrases caractéristiques d'une thèse qu'il voulait défendre. Je me suis presque borné à traduire (1).

On peut, dans cet exposé, distinguer deux parties. Dans la première, Hanslick refuse à la musique le pouvoir d'exprimer une passion déterminée et supprime pour ainsi dire les attaches de toute mélodie avec les sentiments concrets. Dans la seconde il s'applique à caractériser la vraie nature de la musique et il la compare à une suite *d'arabesques* sonores en mouvement. Il

(1) V. Hostinsky, *loc. cit.*

faut examiner ces deux points. Mais tout d'abord, on peut constater combien est étroite, combien pauvre et voisine du néant, la signification attribuée à la musique par une telle théorie. Hanslick commence par battre en brèche le sentimentalisme ; quand on le voit, immédiatement après, parler d'*idées musicales*, de beauté *spécifiquement musicale*, on s'attend à le voir préciser le rôle de la raison et donner une revanche, dans le domaine de l'intellectualisme, à un art dont il a contesté les titres traditionnels dans le domaine de l'émotion. Il n'en est rien. A ses yeux, le mot « idée » est synonyme d'« image », de « forme », rien de plus. Que reste-t-il de tout cela ? L'art musical est refoulé sur lui-même, des deux côtés à la fois : celui de l'intelligence et celui de la sensibilité. Cette arabesque à laquelle on le réduit est comme la ligne-frontière de deux grands empires qui subsisterait seule, après l'évanouissement de ces deux empires, celui de la passion et celui de la pensée. On songe aussi à la situation de l'homme entre deux maîtresses : l'une lui enlevait les cheveux blancs, l'autre les cheveux noirs. Ce qui subsiste, après une double opération de ce genre, c'est, nous dit-on, une forme spéciale de la beauté, *das specifisch musikalisch Schöne*. Et cette beauté, c'est une arabesque...

Hanslick raisonne ainsi : une passion a toujours un objet déterminé dont elle est inséparable. Ainsi, l'amour d'Otello n'est pas l'amour en général, c'est l'amour *pour Desdémone ;* celui de Roméo, c'est l'amour *pour Juliette*, etc... Or la musique est impuissante à désigner Juliette ou Desdémone : elle ne peut donc exprimer l'amour. Raisonnement vain, contredit par l'expérience ! En fait, ce qui nous touche dans l'œuvre d'un Berlioz, d'un Schumann, d'un Chopin, c'est la passion vivante que le compositeur y a mise ; et ce que nous regrettons, dans l'œuvre de tel compositeur secondaire et superficiel, c'est l'absence de passion. Voilà le point de départ du problème et ce qu'il faudrait expliquer. Un fait ne peut pas s'évanouir parce qu'une doctrine le déclare impossible. On pourrait répondre d'abord à Hanslick que certaines passions, les plus intéressantes peut-être, n'ont pas de but précis et déterminé, exprimable par des concepts. En outre, est-il exact de dire que la musique n'exprime point les passions parce qu'elle n'en reproduit qu'*une* qualité : le mouvement, *das dynamische* ? Voici un art, singulièrement expressif et tout réaliste, qui ne reproduit aucune des qualités du modèle vivant : sur une feuille de papier grande comme la main, un caricaturiste trace quelques lignes, et aussitôt (bien qu'il n'y ait pas de lignes dans la nature) un homme connu de nous revit devant nos yeux. Est-ce parce que le dessinateur a reproduit exactement les rapports des diverses parties d'une tête ou d'une personne ? il les altère presque tous ; il n'en respecte qu'un ou deux. On sait que certains caricaturistes refont maintes fois leur croquis en éliminant toutes les lignes inutiles, et que leur règle est d'arriver au maximum de ressemblance avec le minimum de traits. L'excellent résultat obtenu avec si peu de chose s'explique bien simplement par l'association des idées : grâce à elle, avec la rapidité de l'éclair, la pensée reconstruit un ensemble complet, à l'aide d'un détail. Le problème serait donc celui-ci : par quelles associations d'idées (à supposer qu'il n'y ait pas autre chose) arrivons-nous à considérer une *œuvre musicale* comme exprimant une *passion* (1) ?

(*A suivre.*) JULES COMBARIEU.

(1) Question posée dans le 29e problème musical d'Aristote.

Grand prix de Rome. — A la suite de l'audition des compositions pour le concours d'essai, qui a eu lieu au Conservatoire, six candidats ont été admis au concours définitif. Ce sont : MM. Kunc, Pech, Dupont, Bertelin, Ducasse et Ravel. Le jury était composé de MM. Saint-Saëns, Massenet, Paladilhe, Théodore Dubois et Lenepveu, membres de la section musicale de l'Académie des beaux-arts, assistés des jurés adjoints, MM. Widor, G. Fauré et Marty.

Jugement définitif le 28 juin.

Opéra-Comique : *Conférence. — Concert du 3 mai.* — M. d'Indy a parlé d'une manière fort intéressante des livrets et des librettistes de Lulli, Destouches et Rameau. Cette question du livret est une des plus graves et des plus difficiles qu'un musicien ait à résoudre : les tribulations d'un Rameau, à la recherche d'un homme qui voulût bien écrire de méchants vers pour lui, font vraiment pitié. Lulli fut plus heureux : il trouva un poète presque digne de ce nom, et sut en faire un collaborateur aussi docile que fécond. M. d'Indy nous a dit avec combien de soin Quinault écrivait un opéra, soumettant d'abord le plan à Lulli, qui approuvait, retranchait, corrigeait, puis le texte à ses confrères de l'Académie, apportant enfin l'ouvrage terminé à l'impérieux compositeur, qui souvent refusait ce que l'Académie avait adopté, faisait recommencer deux et trois fois des scènes entières. Ce système avait du bon : M. d'Indy l'a reconnu, en rappelant que le livret d'*Armide* n'avait pas vieilli au bout d'un siècle et put inspirer à Gluck un nouveau chef-d'œuvre. Scribe ne procédait pas ainsi ; et de fait l'on ne se représente pas M. Massenet ou M. d'Indy remettant en musique les *Huguenots* ou *Robert le Diable*. De nos jours un certain nombre de compositeurs ont appris de Wagner à se passer de librettiste. Mais il n'est pas donné à tout le monde d'être un Wagner, et de réaliser en soi cette union de poète et de musicien à laquelle les Grecs eux-mêmes ont renoncé dès que leur musique est devenue savante. Peut-être Lulli était-il dans le vrai : peut-être un poète intelligent, et musicien lui-même, serait-il, pour le compositeur, un meilleur auxiliaire que le compositeur lui-même. Mais sans doute l'espèce est rare.

Le concert, où des chanteurs assez inégaux ont été accompagnés par M. d'Indy lui-même, a permis au public de se faire une idée approximative de l'accent pathétique de Lulli, de l'aimable facilité de Destouches, et du sentiment poétique de Rameau.

Louis Laloy.

Les Concerts. — Concerts auxquels nous avons été conviés ce mois-ci et qui ont été particulièrement brillants :

Les 4 séances données par Francis Planté (v. plus haut) à la salle Erard, avec l'orchestre Colonne. — Le grand festival d'inauguration de la *Société des Concerts Modernes* (Trocadéro). — La première séance de la *Chanterie*, société de chant dirigée par Mme Marie Mockel, à la salle des Agriculteurs, rue d'Athènes (les autres séances ont eu lieu les lundis 12 mai à 9 heures, et 26 mai ; la quatrième est fixée au 9 juin. Au programme : œuvres de Gascogne et Costeley, compositeurs français du xvie siècle ; Carissimi, Cimarosa, Bach, Mozart, Schumann, et l'école russe contemporaine). — Le concert donné à la salle

Pleyel par le pianiste MAURICE GALABERT, avec le concours de l'orchestre Colonne. — Le concert donné à la salle de la Société de Géographie, par M. SVEN KJELLSTRÖM (musique suédoise), avec le concours de Mlle LOLA DE PADILLA, M. EMIL SJÖGREN, HEDELIN et STENGER. — Le concert donné à la salle Pleyel par Mlle JEANNE D'HERBÉCOURT (piano) avec le concours de Mlle CHARLOTTE MELNO et de M. ARMAND PARENT. — Le 3e récital d'orgue donné à la *Scola Cantorum* par M. J. HŒLING, organiste à la cathédrale de Rouen, avec le concours de Mlle MARIE WEYRICH. — Le *Festival franco-russe* (Trocadéro), avec le concours, entre autres nombreux artistes, de la *Société chorale d'Amateurs* (50 dames dirigées par Mlle ALICE STEINER), de MM. MOULIÉRAT et BOURDON, de MMlles GERVILLE-RÉACHE, CATHERINE BAUX, de l'Opéra-Comique ; de Mmes OLGA DE MELGOUNOFF, ILLISH, TCHEMESOFF, SOKOLOWSKI-CARMINA, MANIA SEGUEL, virtuoses russes. — Le *Grand Festival* (Trocadéro), donné au profit des artistes de l'Opéra-Comique (loterie pour la caisse des pensions viagères), où furent entendus tous les artistes avec l'orchestre et les chœurs de ce théâtre, sous la direction de MM. LUIGINI, MARTY, GIANINI, BUSSER, H. CARRÉ, MARIETTI. — Pleyel (15 mai), le concert donné par le violoncelliste HOLLMANN, avec le concours de MM. WIDOR et RAOUL PUGNO. — L'audition des élèves du cours de piano et d'accompagnement dirigé par Mlle PEREZ DE BRAMBILLA et M. A. PARENT (salle Pleyel, 23 mai). — Les concerts de la *Société populaire de musique* (ancienne et moderne), dirigés par MM. R. BRUSSEL et P.-L. GARNIER.

— Le 2 juin, salle Pleyel, un concert sera donné par M. Jacques Thiébaut, compositeur belge, avec des chœurs composés de femmes du monde.

Ecole des Hautes Etudes Sociales (16, rue de la Sorbonne). — Voici la liste des cours et conférences de musique annoncés pour l'an prochain :

La mélodie dans la musique antique (6 à 8 leçons), par M. Th. Reinach.— *La musique antique et le chant grégorien* (id.), par M. Louis Laloy. — *La musique au Moyen-Age* (cours de quinzaine pendant un semestre), par M. Pierre Aubry. — (titre à fixer ultérieurement) par M. Georges Houdard. — *La musique française de la Renaissance* (cours de quinzaine pendant un semestre), par M. Henry Expert.— *Les Origines de l'Opéra* (cours), par M. Romain Rolland. — *La musique au XVIIIe siècle*, par M. Charles Malherbe. — *La musique de la Révolution* (6 à 8 leçons), par M. Julien Tiersot. — *Questions d'histoire musicale* (XIXe siècle), par M. Lichtenberger. — *Le drame musical contemporain* (conférence), par M. Alfred Bruneau. — *La musique* (titre à préciser ult.), par M. Vincent d'Indy. — *La musique au point de vue sociologique* (3 leçons), par M. Jules Combarieu. — *La sensibilité musicale* (6 leçons), par M. Lionel Dauriac.

Publications nouvelles.

Nous avons reçu les nouvelles publications suivantes :

Orsola, drame lyrique en 3 actes, paroles de P.-B. GHEUSI, musique de P.-L. HILLEMACHER, partition piano et chant (chez Choudens).

— *Hippolyte et Aricie*, tragédie en 5 actes et un prologue, paroles de l'abbé PELLEGRIN, musique de J.-P. RAMEAU, partition pour chant et piano par *Vincent d'Indy*, extraite des œuvres complètes publiées sous la direction de *M. C. Saint-Saëns* (chez Durand). Le nom de Vincent d'Indy est une garantie

de la valeur de ce travail. En tête de la partition on regrette de ne pas trouver une courte introduction relative à la méthode suivie pour retrouver l'œuvre même de Rameau, et la dégager de certaines additions.

— *La Rythmique musicale* (über Ton rhythmik und Stimmenführung), par A.-J. Polak, chez Breitkopf et Härtel, Leipzig. Ce vol. de 263 p. in-8° contient les analyses les plus précises et les plus intéressantes sur les intervalles, la tonalité, les consonances et dissonances, modulations, etc... Le petit exercice que nous proposons plus haut à nos lecteurs est tiré du chapitre 8 (3e partie); nous aurons l'occasion de reparler de ce très bel ouvrage.

— *L'Harmonie et la Composition*, en 3 brochures de 56, 92 et 179 pages, par Richard Kugele (en all.), chez Fr. Goerlich à Breslau (clair et élémentaire, à l'usage des élèves qui veulent travailler seuls).

— *Manuel de l'harmonie,* par le Dr Hugo Riemann, traduit sur la 3e édit. all., 1 vol., 248 p. (à Leipzig, chez Breitkopf).

— *Notes sur quelques luthistes italiens du XVIe siècle*, par le Dr O. Chilesotti (extrait de la *Rivista musicale,* Turin). Le Dr Chilesotti a déjà publié plusieurs études dans notre Revue; nos lecteurs savent combien grande est son autorité en matière de musique ancienne.

— *La Revue musicale italienne*, année IX, fasc. 2, contenant: O. Chilesotti: Notes sur quelques luthistes italiens de la 1re moitié du xve siècle. — J. Tiersot: Le dernier opéra de Gluck : *Echo et Narcisse.* — C. Lozzi : La musique et spécialement le mélodrame à la cour des Médicis. — G. Zambiasi : Les lignes mélodiques dans les divers genres musicaux. — L. Torchi : « Germania » de A. Franchetti. — V. Tommasini : L'importance de l'opéra wagnérien dans la civilisation (à Turin, chez Bocca).

— *Trois motets* (*Ave Maria* mesuré à 3 + 2, *Pater noster*, avec accompagnement d'orgue ou de piano ; *O salutaris Hostia* à 3 voix égales, avec accompagnement de violon, violoncelle, harpe et orgue), par Eugène d'Harcourt (Henry Lemoine).

— *L'esthétique musicale moderne en Allemagne*, par Paul Moos, 1 vol. 445 p. in-8°, chez Seemann, Leipzig. Nous aurons l'occasion de reparler de cet important ouvrage au cours des études d'esthétique que nous publions en ce moment.

— *La tonalité du Kyrie de Pâques* (en all.), tiré à part de la *Greg. Rundschau* (1902, no 2), par M. le Dr. Peter Wagner.

— *Les unités acoustiques*, par le Dr. Guillemin, dans *la Voix parlée et chantée* (no de mai faisant suite à celui de janvier 1902). Sous-titre de cette étude : *la vérité sur les commas* ; *ils doivent disparaître*. Le Dr. Guillemin continue, on le voit, à être révolutionnaire dans le domaine de l'acoustique.

— *Le système musical de l'Eglise arménienne*, par Pierre Aubry, et *Henry du Mont*, par H. Quittard, dans la *Tribune de Saint-Gervais* (mars).
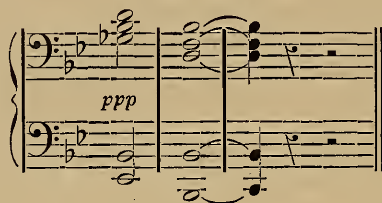
— Dans les *Bayreuther Blätter*, lettres inédites de R. Wagner à son ami A. Pusinelli (médecin, né à Dresde en 1815).

— L'*Ave maris Stella*, étude par le prof. P. Wagner, de Fribourg (dans la *Rassegna Gregoriana*, Rome, n° 5).

— *Etude liturgique, littéraire et musicale sur le* « *Dies iræ* » (dans la *Santa Cecilia*, Turin, n° 11).

Exercices pratiques

On nous demande de divers côtés de proposer ici, sur la théorie musicale. quelques exercices pratiques et faciles (questions et réponses). Nous donnerons volontiers satisfaction à ce désir, mais dans un tout autre esprit que celui de certains journaux de musique qui se sont bornés à débiter par petites tranches un traité complet d'harmonie. Inutile d'exposer longuement notre méthode ; on s'en fera une idée d'après la manière dont nous l'appliquerons. La lecture des textes musicaux étant pour nous la base de ces sortes d'étude, nous demandons aujourd'hui : 1° à quelles observations peut donner lieu l'analyse de la cadence suivante employée par le compositeur allemand Hugo Wolf à la fin d'un lied :



2° Pourriez-vous citer quelques « fautes » d'harmonie dans les œuvres des auteurs classiques ou dans celles des contemporains ? — Réponses dans le prochain numéro. — L.

— L'abondance des matières nous oblige à retarder la publication d'un article de M. Albert Bazaillas, professeur agrégé de l'Université, qui à propos d'un récent concert de la *Société des Compositeurs*, dirigé par M. G. Charpentier, analyse deux œuvres très distinguées d'un jeune musicien, M. Adalbert Mercier.

— Simple raisonnement : les répétitions générales sont de véritables *premières ;* si on les supprime à cause de certains inconvénients, il faudrait, logiquement, supprimer aussi...les premières !

Notes bibliographiques : le motet français au XVII[e] siècle.

Un de nos lecteurs nous consulte sur le motet français au XVII[e] siècle. Sa lettre étant datée de Ville-d'Avray, nous nous bornons à lui répondre que, tout près de lui, la Bibliothèque de Versailles contient en manuscrits les richesses suivantes : ms. 1003-1012 : *Motets de Mr de Lalande, surintendant de la musique de la chambre et maistre de musique de la chapelle du Roy recueillis par Philidor l'aisné, 1689-1690, 10 vol.* (voir aussi *: Motets de feu Mr Michel Richard de Lalande*, avec un discours sur la vie et les œuvres de l'auteur, Paris, Boivin 1729, 20 vol. in-f°, collection complète). — ms. 1013 : *Motets de Lalande, Mathau, Marchand l'aisné, Couprin, Dubuisson* (1697, rec. par Philidor). — ms. 1014 *: Motets à 1, 2 et 3 voix avec Symphonie par M. Clérambault* (2 vol. étui). — ms. 1015 : *second motet à voix seule avec 1 violon par Bournouville.* — mss. 1016-1022 : *Recueil de motets de différents auteurs.*

Orsola

Drame lyrique en 3 actes

Paroles de P.-B. Gheusi — Musique de P. L. Hillemacher

PRÉLUDE DU 3e ACTE

La scène représente le cachot où va être jugé Silvio, capitaine vénitien faussement accusé d'avoir assassiné le despote des Cyclades.

Lento non troppo [𝅗𝅥 = 50]

PIANO

Sost. assai

Sost.

dim.

dim.

Sost.

p

Ped.

Animez un peu

f

dim.

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

ff

Ped.

Ped.

Ped.

(♯)

Ped.

8

Ped.

Ped.

allarg.

Ped.

[RIDEAU]

Au lever du rideau, Silvio, seul, médite en souriant, les yeux clos sur quelque songerie heureuse.

1º Tempo

(♯)

dim. molto

p

Adagietto [♩ = 52]

Sost. dolce

pp

Sost.

p

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.
cresc. molto
Ped.
Ped.
Stringendo espress.
f
Ped.
Ped.
Rit.
dim.
Ped.
a Tempo, più tranquillo
p
allarg.
Ped.

Extrait de la partition piano et chant. Choudens, éditeur, à Paris.

D'une grande allure artistique et d'une expression profonde (pourvu qu'il soit joué correctement et avec une stricte observation des nuances), ce prélude offre un excellent sujet de travail à l'élève qui, aidé d'un bon maître, en voudrait étudier la structure et certaines particularités : emploi du triton, modulations enharmoniques, etc. Il sera, en outre, un excellent exercice de lecture.

Les deux auteurs d'*Orsola* sont au premier rang des compositeurs français contemporains. Paul Hillemacher, né à Paris le 25 novembre 1852, a obtenu le 1er grand prix de Rome en 1876. Lucien Hillemacher, né à Paris le 10 juin 1860, a obtenu aussi le 1er grand prix de Rome en 1880. On doit à ces éminents musiciens unis dans une fraternelle collaboration : *La légende de sainte Geneviève ; Lorelei* (1882) ; *Saint Mégrin* (4 actes, Bruxelles, 1886) ; *une Aventure d'Arlequin* (1 acte, Brux. 1888) ; *la Cinquantaine*, suite d'orchestre (1888) ; *le Régiment qui passe* (1 acte, Royan, 1894) ; *One for two*, pantomime (Londres, 1894) ; *le Drac* (Carlsruhe, 1896) ; *Circé* ; deux charmants recueils de mélodies et de pièces pour piano, etc.

Le Propriétaire-Gérant : H. WELTER.

Poitiers. — Société française d'imprimerie et de Librairie.

REVUE

D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES

N° 6 (deuxième année) Juin. 1902

Le Conservatoire national de musique et de déclamation.

Les dernières semaines de la saison musicale vont appartenir au Conservatoire, dont les concours annuels passionnent toujours le public. Leur intérêt artistique, auquel se trouvent liées les espérances les plus solides de la musique française, est singulièrement accru par le spectacle de ces luttes très vives où de jeunes virtuoses font leurs premières armes, commencent à connaître les joies exquises ou les amères déceptions de l'artiste, où la partialité traditionnelle du public, la solennité des consécrations officielles, le charme d'élégance, de jeunesse et de talent répandu sur tant de pathétiques épreuves, rappellent à quelques-uns d'entre nous les meilleures années de leur vie.

On adresse périodiquement au Conservatoire deux sortes de critiques : les unes sont inspirées par le désir du progrès, les autres par un esprit de dénigrement systématique. Nous ne nous associons jamais qu'aux premières, toute coterie répugnant, par définition, au programme de cette Revue. Depuis la suppression des monopoles musicaux, chacun a le droit de refaire, avec son initiative privée, ce qu'a fondé l'Etat avec ses puissantes ressources ; que cette lutte soit celle du pot de terre et du pot de fer, cela ne nous regarde nullement. La critique doit juger les hommes sur leurs œuvres et sur les résultats qu'ils obtiennent, sans se préoccuper de leur origine ou de leurs attaches officielles ; il faut encourager le culte du beau partout où on le rencontre. Je veux d'ailleurs me borner aujourd'hui à quelques notes sur une école dont l'histoire se confond presque avec celle de notre musique au XIXe siècle.

On sait que le Conservatoire est issu de la musique de la garde nationale organisée en 1789, et successivement transformée en Ecole de musique municipale (1792), puis en Institut national de musique (1793) définitivement constitué en 1795 sous le titre actuel. Ses directeurs ont été : Sarrette (jusqu'en 1815); Perne (jusqu'en 1822); Cherubini (-1842) ; Auber (1842-1871) ; A. Thomas (1871-1896) ; Th. Dubois.

L'importance de la maison, durant le XIXe siècle, n'a cessé de suivre une marche ascendante. Ainsi, en 1817, les traitements soumis à la retenue du personnel fixe (administration, enseignement, service), s'élevaient à 59.748 fr. 71 ; en 1900, ils sont de 183.371 fr. 61. L'initiative privée a complété la subvention accordée par l'Etat : tels sont les legs Nicodami (rente de 500 fr. au Conservatoire), le prix Guérineau (rente perpétuelle et annuelle de 300 fr. aux 1ers prix de chant, hommes et femmes), le prix Popelin (rente de 1200 fr. à tous les 1ers prix de piano), le prix Henri Herz (rente de 300 fr. à

l'élève femme ayant eu le 1er prix de piano dans la classe que dirigea Herz de 1842 à 1874), le prix Girard (rente de 300 fr. au 2e prix de piano), le prix G. Haine (rente de 1.000 fr. au 1er prix de violoncelle), le prix Jules Garcin (200 fr. au 1er prix de violon), le prix Monnot (20.000 fr., dont les arrérages sont touchés chaque année par le 1er prix de violon), le prix Doumic (rente perpétuelle de 120 fr. au 1er prix d'harmonie), le prix Sourget (5.000 fr., dont la rente est donnée, alternativement, aux 1ers prix de piano, de chant et de composition), le prix Ponsin (435 fr. à l'élève la plus méritante des classes de déclamation), le prix Tholer (10.000 fr., dont les arrérages sont payés au 2e prix de comédie).

En 1817, le personnel enseignant comptait 37 professeurs ou professeurs adjoints et répétiteurs ; en 1900, on en compte plus de 80. Le nombre des élèves, déterminé par celui des bourses, varie entre 600 et 625. Le budget de l'école est de 256,700 fr. Aux classes où l'on enseigne le contrepoint, la fugue et l'harmonie, — aux classes de solfège et de chant, — d'orgue, de piano, de harpe, — de violon, alto, violoncelle et contrebasse, — de flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette et trombones, etc.; — aux classes d'opéra, d'opéra comique, de tragédie et de comédie ; en un mot, à ce vaste enseignement technique formant des praticiens, des virtuoses et des artistes, s'ajoute, dans un but d'instruction élevée et plus générale, un cours d'esthétique et d'histoire de la musique (professé aujourd'hui par un homme éminent : M. Bourgault-Ducoudray), et un cours d'histoire et de littérature dramatiques (créé par Achille Fould, arrêté du 22 décembre 1854). Il y a en outre une Bibliothèque dont la dernière acquisition, en 1900, portait le n° 29,262, et un Musée, magnifique collection de vieux instruments (acquis ou donnés : en tout, 1624).

Les professeurs de l'école ont toujours été les artistes les plus réputés de leur temps; on ne les couvre pas d'or (les traitements étant de 600 à 1,200 fr. pour les chargés de cours, de 1,500 à 2,400 fr. pour les titulaires, et de 3,000 fr. pour les professeurs de composition); mais le titre de *Professeur au Conservatoire de Paris* fut toujours très envié; la liste de ceux qui l'ont porté évoque les souvenirs les plus glorieux et les plus chers de l'art musical. Les six classes de composition musicale (contrepoint et fugue) ont eu successivement des maîtres tels que Halévy, H. Reber, L. Delibes, Th. Dubois, Widor ; — Méhul, Berton, A. Thomas, Bazin, Massenet, Fauré ; — Cherubini ; — Lesueur, Paer, Boïeldieu ; — Martini ; — Reicha, Leborne, V. Massé, E. Guiraud, Ch. Lenepveu. Les noms de Cinti-Damoreau, de Bordogni, de Duprez, de Garcia, de Faure, de Mme P. Viardot, de Roger, dans les classes de chant (et pour ne citer que les anciens), restent gravés dans la mémoire de tous ceux qui n'ont plus, hélas ! la légèreté d'esprit, et parfois de cœur, de la vingtième année. C'est Bax Saint-Yves qui a formé la plupart des chanteurs de la fin du dernier siècle : Talazac, Bilbaut-Vauchelet, tant d'autres déjà si loin de nous ! La classe d'orgue, qui possède M. Guilmant depuis 1896, eut César Franck pour professeur (de 1872 à 1890). Les sept classes de piano doivent leur réputation à des maîtres tels que Marmontel, Fissot, Mme Massart, Le Couppey... Delaborde, Diémer, Pugno, Duvernoy. Les classes d'instruments à cordes, qui sont peut-être les meilleures de toute l'Europe, ont aussi leur livre d'or où abondent les noms illustres.

Outre les examens trimestriels (janvier et juin) et les concours de juillet, le

Conservatoire ouvre tous les ans, pour le prix de Rome, un grand concours dirigé par l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut. D'après le décret du 4 mai 1864, les candidats, avant d'être admis à l'épreuve définitive, doivent subir une épreuve d'essai qui comprend : 1° une fugue vocale à 4 parties au moins; 2° un chœur à 4 voix au moins, avec orchestre. Les derniers lauréats de ce concours sont, depuis 1876 : MM. Paul Hillemacher, Broutin, Hue, Lucien Hillemacher, Marty, P. Vidal, Debussy, X. Leroux, Savard, Charpentier, Erlanger, Carraud, Silver, Bloch, Rabaud, Letorey, Mouquet, d'Olonne, Lévadé, Schmidt, Clapet; liste à laquelle il faudrait ajouter celle des « deuxièmes premiers grands prix » : MM. Samuel Rousseau, A. Bruneau, Gédalge, Bachelet, Erlanger, Dukas, Fournier, Lütz, Büsser, Malherbe, Moreau, Kunc...

Le règlement du 15 messidor an IV (3 juillet 1796) qui organisa le Conservatoire, avait prévu aussi des « exercices publics », à intervalles fixes. Intermittents d'abord, rétablis définitivement en 1841, ces exercices donnèrent lieu à de véritables concerts qui n'étaient nullement une spéculation, mais avaient pour objet de faire connaître les progrès des élèves devant un public d'amis et d'invités. Supprimés en 1863 comme faisant perdre un temps précieux aux études et provoquant des rivalités prématurées, ils furent rétablis en 1874, après la création de la classe d'orchestre, et devinrent annuels. De grands oratorios tels que le *Messie*, *Elie*, la *Création*, y furent exécutés avec le plus grand succès.

M. Th. Dubois, membre de l'Institut, directeur du Conservatoire depuis 1896, fut un des plus brillants lauréats de l'école, avant d'y enseigner l'harmonie pendant 20 ans (de 1871 à 1891). Voici quelques-uns de ses titres : en 1856, 1er prix d'harmonie ; en 1858, 2e prix d'orgue; en 1859, 1er prix d'orgue ; en 1857, 1er prix de fugue et de contrepoint; en 1859, 2e grand prix de Rome, et en 1861, 1er grand prix de Rome. De tels faits se passent de commentaires. Tout le monde n'a pas de pareils trophées au-dessus de sa table de travail. D'ailleurs, pour ceux qui le connaissent et ont pu le juger à l'œuvre ou entendre le témoignage des personnes de l'école, M. Dubois, après avoir été un professeur admirable, est devenu un administrateur parfait dont rien ne saurait troubler la courtoisie et la correction.

Son confrère à l'Institut, M. Charles Lenepveu (1er grand prix de Rome en 1865), est, lui aussi, un des plus précieux soutiens de la tradition française dans le haut enseignement musical. Il cultive un genre de création qui n'est pas banal : il crée des prix de Rome, et forme des compositeurs. Il ne donne pas le génie à ceux que la nature en a dépourvus, mais il met le génie — si d'aventure il passe par ses mains — en possession des principes et des ressources qui lui sont indispensables. En un temps où la musique cède souvent, comme tous les autres arts, aux caprices éphémères de la mode et revêt les formes les plus imprévues, les plus bizarres, les plus séduisantes mais les plus dangereuses par leur audace même, MM. Dubois et Lenepveu, considérés seulement comme professeurs, représentent une force conservatrice dont le contrepoids est nécessaire aux forces révolutionnaires qui sollicitent le talent vers des voies nouvelles. La loi de continuité veut que le progrès ait pour condition un certain respect du passé. Avant de faire des fautes d'harmonie, — de *bonnes fautes*, — comme M. Bruneau dans le *Rêve*, il faut avoir appris à écrire correctement. *Ceci* ne

doit nullement tuer *cela*. Conserver, afin d'améliorer; donner aux jeunes artistes leur viatique indispensable, au moment du premier essor vers la gloire rêvée; maintenir un peu de sagesse dans la débauche d'imagination et le beau désordre qui caractérisent l'état de l'art à l'heure présente; enfin, entretenir un culte discret, non exclusif du mieux, autour d'œuvres charmantes qui contribuèrent jadis à la gloire de notre pays, telle est la fonction du Conservatoire. Elle est éminemment utile et nationale. Les amis les plus passionnés de ce qui est *autre* et nouveau doivent le reconnaître de bonne grâce, sans parti pris de vaine combativité.

X***

Ancien professeur au Conservatoire.

A propos du prix de Rome : le régionalisme musical.

Les grands concours de juin-juillet ramènent l'attention sur un sujet traité récemment dans une conférence faite au Collège libre des sciences sociales (1), dont nous sommes heureux de donner ici quelques extraits.

N. D. L. R.

Je ne viens point faire le procès de ce qu'on est convenu d'appeler le *prix de Rome ;* cette institution est peut-être utile, puisqu'en récompensant de très méritoires efforts, elle assure aux musiciens certaines ressources, et leur confère quelques droits pour l'avenir, au risque de flatter leur imagination par des espérances, hélas! bien rarement réalisées.

Sur les 120 prix de Rome (environ) qui ont passé à la Villa Médicis, combien sont devenus des compositeurs de génie ?... Soyons très large : admettons en 4 ou 5... encore que ceux-là eussent certainement écrit leurs belles œuvres sans l'aide de l'estampille officielle. — Combien parmi ces 120 prix de Rome sont devenus des compositeurs de talent, véritablement dignes du nom d'artiste ?... on me permettra de ne pas avancer ici de chiffre ; je ne veux point être taxé de partialité et de parti pris. — Que devient donc la plus grande partie des jeunes gens qui ont remporté la plus haute récompense musicale officielle ? A leur retour d'Italie, après avoir longtemps espéré la commande d'un *opéra* à laquelle ils ont droit (je dis d'un opéra, car l'Etat ignore la symphonie), commande qui se fait attendre quelquefois 12 ans et plus, ils finissent par devenir fonctionnaires dans quelque administration ou par accepter un poste subalterne dans quelque entreprise subventionnée, fonctions dans lesquelles ils vivent sans éclat et meurent sans laisser grand'chose après eux. Encore ceux-ci sont-ils les privilégiés ;... combien en ai-je connu, obligés de chercher leur vie dans un métier inférieur, à un pupitre de 2e violon dans quelque théâtre d'opérette !

Certes, l'Italie fut aux XVe et XVIe siècles un merveilleux centre artistique, et les musiciens, comme les peintres, qui y affluaient, avaient raison de s'y rendre. Actuellement un voyage en Italie peut être un efficace stimulant de créa-

(1) Sous les auspices de la *Fédération régionale française*, qui tint, le 18 et le 19 juin, son 3e Congrès annuel à Paris, à l'Hôtel des Sociétés savantes. Nous rendrons compte des communications relatives à la Musique.

tion par le contact que l'artiste est susceptible d'y prendre avec les chefs-d'œuvre anciens qui y abondent ; mais le séjour forcé dans ce pays absolument dégénéré au point de vue de l'art n'est vraiment d'aucune utilité à l'artiste. Ma thèse est celle-ci :

Une fois les « prix de Rome » proclamés, ne serait-il pas plus intelligent de renvoyer les jeunes gens instruits par l'État dans leur pays d'origine, munis d'une provende qui les mette pour longtemps à l'abri du besoin et chargés de la mission bien entendue *de propager dans leur province les idées d'art qu'ils doivent avoir acquises*, de rassembler autour d'eux, en vertu même du prestige de leur titre officiel, les bonnes volontés de toute espèce et de créer dans leur ville, je dirai même dans leur village, des foyers que viendraient alimenter tous les esprits, beaucoup plus nombreux en province qu'on ne le croit généralement, qui aiment l'art passionnément, mais ne peuvent que s'étioler, faute d'enseignement ?

Combien serait belle la mission de ces jeunes hommes ainsi comprise, et combien plus utile à l'art de leur pays et à leur propre intelligence, que la stérile position de professeur officiel ou de chef de chant dans un théâtre, qui les guette inévitablement !

Chaque province est susceptible de devenir une patrie d'art au même titre que la grande patrie ; mieux encore : chaque province, par sa situation, par ses coutumes particulières, doit être une source d'art infiniment plus féconde que la grande ville où tout est centralisé, catalogué comme par une commune mesure et dans laquelle la lutte plus âpre pour l'existence et pour le succès est bien souvent, même chez les mieux doués, une cause de stérilisation et de dégoût.

A l'appui de cette assertion, je ne puis donner de meilleur exemple musical que la *chanson populaire.*

Qu'est, en effet, à bien l'étudier, ce qu'on est convenu d'appeler le *chant populaire ?*

Qu'on me permette à ce propos une courte digression esthétique.

Le peuple n'est point *créateur*. Déjà, on a commencé à faire justice de la légende qui nous présente le berger, le laboureur, l'ouvrier de la terre improvisant à l'air libre une mélodie à ce point empreinte de beauté qu'elle ait la puissance de se transmettre de siècle en siècle.

Que quelques trouvères ou troubadours, caste aristocratique s'il en fut, aient vraiment inventé les chants, assez rares, qu'on leur a attribués et qui sont parvenus jusqu'à nous, c'est possible, encore que ce ne soit pas absolument prouvé ; mais cette musique est un art d'exception et ne constitue point le vrai chant populaire. Qu'est-ce donc, en réalité, que ce chant ?

Son origine n'est guère douteuse, elle est incontestablement, comme toute musique, du reste, d'essence *religieuse*, au moins quant aux chants vraiment anciens.

Car si le peuple n'est point *créateur*, il est au contraire un merveilleux *assimilateur*. Les admirables monodies qu'on désigne sous le nom générique de chant grégorien ou plain-chant, le peuple de France, religieux alors, les connaissait fort bien ; c'était tout son aliment musical. Peu à peu, ces mélodies qu'il entendait à l'église, le peuple arriva inconsciemment à les faire siennes et, modifiant les contours, les lignes, les rythmes surtout, en constitua d'abord

l'accompagnement chanté de ses danses, et en fit plus tard la manifestation extérieure de ses plaisirs, de ses joies, de ses tristesses.

De plus, et voilà où nous reconnaissons la puissance du milieu, ces mêmes mélodies, d'origine religieuse commune, chaque province se les assimila de la façon la plus favorable à son propre tempérament, et c'est ainsi que nous rencontrons dans la floraison populaire des sujets identiques, soit d'ordre général (le printemps, l'amour, la mort), soit d'intérêt plus particulier (la femme mariée à un vieux mari, la fille travestie en soldat pour suivre son amant, et tant d'autres), revêtus des formes musicales les plus diverses, selon les régions dont elles sont l'émanation chantée. Un même sujet, celui de la *Maumariée* par exemple, populaire par excellence, présente d'innombrables variantes mélodiques, non point seulement de province à province, mais de lieu à lieu dans une même région.

Si l'esprit populaire particulier à chaque portion de la grande patrie a pu ainsi se pétrir, pour ainsi dire, une matière, une pâte musicale appropriée à ses besoins, quelle bienfaisante influence ce milieu spécial n'est-il pas appelé à exercer sur l'âme d'un artiste expert en son métier, conscient de son art et convaincu de la mission éducatrice qui lui est dévolue ?

Et si cet artiste, par la force de beauté de ses productions et par l'attirance d'amour qui est l'apanage de tout esprit élevé, arrive à grouper autour de lui ceux qui, comme lui, attachés à leurs montagnes, à leurs plaines, à leurs forêts, se sentent appelés à traduire en beauté leurs originelles impressions, voilà une école d'art créée, d'autant plus vivace qu'elle puise sa vie dans son propre milieu, d'autant plus personnelle qu'elle répudie tout contrôle et tout patronage officiels.

Ceci n'est ni une rêverie ni une hypothèse spéculative, car c'est ainsi que prirent naissance toutes les écoles d'art qui illustrèrent la Flandre, l'Italie et l'Allemagne ; — c'est ainsi que les architectes anonymes de notre province d'Isle de France édifièrent la cathédrale française du XIIIe siècle dont la splendeur rayonna jusqu'au delà du Rhin ; c'est ainsi que les agrestes collines de l'Ombrie et de la Toscane, leurs ifs noirs, leurs ciels intenses, firent au XVe siècle l'éducation d'un Angelico da Fiesole, d'un Giotto, d'un Gozzoli qui place de simples laboureurs toscans jusque dans le pompeux cortège de ses rois mages ; tandis que chez un Carpaccio, voire dans les allégories d'un Tintoret, on sent l'influence du ciel vénitien reflétant les eaux vertes de l'Adriatique ; c'est ainsi qu'entre un Orazio Vecchi, toscan, et un Provenzale, napolitain, traitant tous deux en musique les mêmes sujets de la vie populaire, on peut remarquer une différence capitale dans l'expression de la gaîté et du comique ; c'est ainsi, enfin, que tout ce que l'on rencontre de *régional*, qu'on me permette cette expression, dans l'art d'un Beethoven, qui passa sa vie dans la banlieue de Vienne, n'a aucun rapport avec les manifestations de même nature qu'on peut trouver dans l'œuvre d'un Weber ou d'un Richard Wagner, saxons tous les deux.

Que la création d'écoles provinciales d'art soit une chose désirable, nul n'y peut contredire, ne serait-ce que pour contrebalancer l'influence de la centralisation d'État qui nous étreint. Ces écoles dussent-elles même être relativement éphémères, (comme les hommes, les écoles meurent !) elles n'en seraient pas moins les sources d'un grand bien en raison du mouvement d'art qu'elles

produiraient dans un milieu favorable. Que faut-il donc pour passer du désir à la réalisation ? Ici, je n'hésite pas à le dire, — il faut des *chefs*. — Oui, si l'art — et c'est ce qui fait sa force et sa grandeur — a pour but d'instruire et d'alimenter l'âme des collectivités par une nourriture saine et substantielle, ces collectivités sont naturellement impuissantes à susciter d'elles-mêmes le mouvement d'art que réclame leur propre tempérament ; qui donc créera ce mouvement, qui osera en assumer la responsabilité et la direction ?

Le *chef*.

Il serait oiseux de chercher à démontrer la nécessité d'un chef dans toute entreprise artistique pratique.

Un orchestre, par exemple, formé d'excellents éléments, ne donne le plus souvent que des exécutions inexpressives, c'est-à-dire antiartistiques, si la direction est aux mains d'un professionnel quelconque ; tandis qu'il arrive assez fréquemment qu'on obtienne une réelle impression d'art d'un orchestre médiocre en ses éléments, mais animé par la flamme d'un chef vraiment artiste.

Il ne me paraît pas utile de m'étendre davantage sur la nécessité des *chefs* à mettre à la tête des écoles provinciales. Mais comment les recruter ? Quelles qualités exiger d'eux ? Voilà ce qu'il s'agit maintenant d'examiner.

— Pour que la direction d'un chef soit efficace, trois conditions sont indispensables :

1° La connaissance approfondie de son *métier ;*

2° La connaissance également complète de son *art;*

3° L'amour profond et enthousiaste de cet art.

Il serait trop long d'expliquer la différence capitale qui existe, en musique, entre les notions de *métier* et les notions d'*art ;* il me suffira de dire que, pour être à même de s'assimiler les secondes, il est indispensable d'être préalablement informé des premières, les deux espèces de notions restant complémentaires et aussi nécessaires l'une que l'autre.

Or, à l'heure actuelle, cet enseignement n'existe nulle part en province.

Étant donné cet état de choses, je le répète, et l'insuffisance actuelle de l'enseignement en province, pour ne pas dire sa nullité, il est donc essentiel que le jeune provincial qui se sent ou que l'on croit doué artistiquement, vienne à Paris étudier le métier d'abord, l'art ensuite, dans une école où il puisse recevoir ces deux enseignements, ou, mieux encore, auprès d'un maître particulier, s'il le peut. — La durée de ces études peut varier entre 5 et 7 années.

Alors, armé de solides principes, de connaissances non superficielles et d'enthousiasme communicatif (je suppose l'école assez artistique ou le maître assez intelligent pour n'avoir point tué cet enthousiasme chez le sujet), le jeune artiste, aimant son pays d'origine et qui a pu chaque année se retremper dans ce milieu vivifiant, y retourne après les années d'études, au lieu de végéter à Paris ; et là, il n'a point de peine à attirer à lui tous les esprits de bonne volonté que n'aveugle point la vanité ou l'intérêt personnel mal entendu.

Alors, s'il est sincère, il saura exprimer dans ses œuvres ce paysage qui l'entoure et qu'il n'a jamais cessé d'aimer, ces chants qui ont bercé son enfance, ces héros que les contes du pays ont faits légendaires — car on n'exprime bien que ce que l'on connaît bien ; — alors, fort de sa mission, confiant en son œuvre et en son pays, il formera des élèves, ses compatriotes, à son image,

et ceux-ci n'auront plus besoin, eux, d'aller faire à Paris l'apprentissage de l'art et du métier, puisqu'ils trouveront chez eux une direction sincère et consciente.

De cette façon, mais de cette façon seulement, pourraient se fonder de vraies écoles régionales qui seraient évidemment, au point de vue des principes, rattachées à des écoles centrales d'art, conservatoires, écoles libres, maîtres particuliers, mais qui n'en dépendraient pratiquement en aucune manière et puiseraient leur vitalité dans un milieu ambiant favorable à leur éclosion.

Si j'ai insisté sur le rôle du *chef*, rôle qui doit être autocratique, je dirai presque tyrannique, c'est qu'en notre pays on a une tendance néfaste, celle de confier les questions d'art et tout ce qui y touche à des comités ou des commissions.

Oh ! les *commissions*... les *jurys*... les *concours !*... Toutes ces institutions aussi emphatiques qu'inutiles, un seul mot peut les résumer et les caractériser ; ce mot c'est : *médiocrité*.

Médiocrité des éléments constitutifs de toute commission, car, si l'on y compte parfois des hommes de réelle valeur, la majorité, médiocre par essence, qui ne peut monter jusqu'à eux, les oblige de s'abaisser jusqu'à elle ;

Médiocrité dans le travail, car les idées intelligentes et pratiques étant d'ordinaire repoussées par les majorités, ceux des membres de la commission qui seraient disposés à étudier de près les questions se découragent et deviennent, tout aussi bien que leurs confrères, d'officiels zéros ;

Médiocrité dans le résultat, car toute commission n'aboutit naturellement qu'à décréter pompeusement des demi-mesures, parfois nuisibles, inefficaces toujours.

Si l'on veut faire prospérer les écoles régionales, point de comités ! point de commissions ! point de jurys ni de concours ! Il suffira d'un homme bon, aimant son pays natal, instruit dans son art, génial, si faire se peut, qui attire à lui les cœurs de ses concitoyens par sa foi enthousiaste et sache imposer à tous sa puissante et opiniâtre volonté.

Alors, plus de ces théâtres ignobles où un impresario trop souvent véreux exploite les malheureux forçats de l'art dramatique, tout en servant au public de la marchandise avariée au lieu de bonne et saine nourriture.

A la place des magasins d'art frelaté que sont la plupart du temps nos théâtres de province, s'instaureront des musées ou plutôt des temples, dans lesquels, à côté des chefs-d'œuvre anciens dont il faut garder le culte, on représentera des œuvres qui parleront au public de son pays, de ses héros, des choses qu'il aime et qu'il a sous les yeux.

Et ainsi s'instaureront des concerts où les œuvres symphoniques seraient autant que possible le commentaire et la glorification du sol natal.

Alors, loin de fuir le théâtre musical qu'il croit trop sévère pour lui, loin de déserter le concert symphonique pour le délétère café-concert, le peuple *comprendrait*, j'en ai la ferme conviction ; et il se laisserait aller à la douce et saine influence de cette ambiance d'art qu'il aurait lui-même contribué ainsi à créer.

Mais, pour cela, il ne faudrait pas se contenter de réformer théâtre et concert, il serait impérieusement nécessaire de supprimer tout d'abord radicale-

ment les pseudo-sociétés musicales qui, sous le nom d'*orphéons*, de *fanfares*, d'*harmonies*, empêchent tout développement d'art dans notre pays.

Les raisons ? Les mêmes que je viens de donner à propos du théâtre. C'est un crime réel que de donner à des gens de bonne volonté, susceptibles d'éducation artistique précisément parce qu'ils sont naïfs et qu'ils ignorent, la nourriture pourrie que l'on sert à ces malheureux sous le nom de musique.

Cet état de choses existe déjà et fonctionne dans d'autres pays, sans étonner qui que ce soit. Cet exemple doit être suivi, et il peut l'être par l'union des voix et des cœurs d'une province dans la glorification de la région aimée.

VINCENT D'INDY.

La Musique et l'Histoire générale.

A l'Ecole des Hautes Etudes sociales, M. Romain Rolland, ancien élève de l'Ecole de Rome, aujourd'hui professeur à l'Ecole normale supérieure, a fait récemment une conférence dont nous extrayons les pages suivantes ; on y trouve éloquemment exprimées les idées qui ont provoqué la fondation de la *Revue d'histoire et de critique musicales.*

Comment a-t-on pu séparer jamais la musique de l'histoire générale ? Comment a-t-on pu prétendre donner un aperçu de l'évolution de l'esprit humain, en négligeant certaines de ses plus éclatantes et de ses plus profondes expressions ? Mais ne savons-nous pas depuis combien peu de temps l'histoire des arts du dessin a pris place officielle dans l'histoire générale ? Et y a-t-il si longtemps que l'histoire de la littérature, des sciences, de la philosophie est utilisée par elle ? Tire-t-on même aujourd'hui de cette étude tous les secours qu'on en pourrait recevoir ? N'importe, les progrès accomplis sont considérables. Il nous serait impossible, maintenant, de concevoir l'histoire comme le simple exposé de la vie politique. La vie politique d'une nation n'est peut-être que ce qu'il y a de plus extérieur et de plus superficiel en elle. Pour la bien comprendre, pour connaître sa vie intérieure, source de ses agitations et de son action, il faut pénétrer jusqu'à l'âme par la littérature, la philosophie, les arts plastiques, la musique, toutes choses où se sont reflétés les idées, les passions, les sensations, les rêves d'un peuple.

On sait quelles ressources la littérature fournit à l'histoire, de quelle aide par exemple la littérature cornélienne et la philosophie cartésienne peuvent être pour comprendre les générations françaises des traités de Westphalie, ou combien il serait impossible de s'expliquer la Révolution de 89, si l'on n'était familiarisé avec la pensée des Encyclopédistes et des salons du XVIIIe siècle.

On s'est rendu compte aussi des précieux renseignements qu'on peut trouver dans les arts plastiques pour la connaissance d'une époque : c'est d'abord sa physionomie même, les types, les visages, les gestes, les costumes, les modes, tout l'aspect de la vie journalière ressuscitée. C'est ensuite une foule d'indications historiques et économiques précises; car tout se tient : toute révolution politique a son contre-coup dans une révolution artistique, et la vie d'une nation est un organisme où tout est lié, les phénomènes économiques et les phénomènes artistiques. Des ressemblances et des différences de monuments gothiques ont permis à un Viollet-le-Duc de retrouver les grandes voies de commerce du XIIe siècle. L'étude d'une partie d'architecture, du clocher, par

exemple, a pu montrer les progrès de la royauté de France, la pensée de l'Ile de France imposant aux écoles provinciales, depuis Philippe-Auguste, son type architectural. — Mais le grand service historique des arts, c'est de nous mettre en contact direct avec le cœur d'une époque, de nous faire toucher le fond de sa sensibilité. En apparence, littérature et philosophie renseignent avec plus de clarté, réduisant en formules nettes et précises, en idées, en théories, les caractères d'un temps. Mais elles y introduisent une simplification souvent factice, et en donnent une idée raidie et appauvrie. L'art nous met en communication plus immédiate avec la vie même. Et ce qui ajoute à son prix, c'est que son domaine est infiniment plus étendu que celui de la littérature. Nous avons dix siècles d'art en France, et nous nous contentons le plus souvent de quatre siècles de littérature, pour juger de l'esprit de la nation. De plus, l'art français du moyen âge, par exemple, nous introduit dans la vie des provinces, sur laquelle notre littérature classique ne nous dit presque rien. Peu de pays sont faits d'éléments plus disparates que le nôtre, du nord au sud, de l'est à l'ouest. Les races, les traditions, les milieux sont opposés : Romains, Italiens, Espagnols, Allemands, Suisses, Anglais, Flamands, etc. Une forte unité, une unité politique, a fondu tous ces éléments, a établi une moyenne, un équilibre entre les tendances diverses des civilisations qui se heurtaient chez nous. Mais si cette unité est nettement marquée dans notre littérature, les nuances multiples qui la composent y sont bien atténuées. L'art nous donne une image beaucoup plus riche du génie français. C'est une sorte non de grisaille monochrome, mais de verrière de cathédrale, où toutes les couleurs du ciel et de la terre se fondent. Et ce n'est pas là une simple image. Je songe à ces rosaces gothiques, produits de l'art français, art purement français de Champagne et d'Ile de France, et je pense : voilà le peuple dont on a dit que la caractéristique était la raison et non l'imagination, le bon sens et non la fantaisie, le dessin et non le coloris ! Et c'est lui qui a créé ces roses mystiques, chimériques, orientales ! — Ainsi la connaissance des arts élargit et anime l'idée que nous nous faisions d'un peuple d'après sa seule littérature.

*
* *

Combien cette idée sera encore enrichie, si, pour la compléter, nous recourons à la musique ! — La musique déroute ceux qui ne la sentent point par eux-mêmes; sa matière semble insaisissable; elle échappe au raisonnement; elle paraît n'avoir aucun contact avec la réalité. Quels secours l'histoire pourrait-elle donc tirer de ce qui paraît, par essence, hors de l'espace, hors de l'histoire ?

Mais d'abord, il n'est pas exact que la musique se présente, en fait, d'une façon aussi abstraite ; elle a des rapports constants avec la littérature, avec le théâtre, avec la vie d'un temps ; et il n'échappera à personne que l'histoire de l'Opéra, par exemple, fournira des renseignements intéressants pour l'histoire des mœurs, de la vie mondaine, du goût public. Toute forme de musique est liée à une forme de la société, et la fait mieux comprendre. — D'autre part, en beaucoup de cas, l'histoire de la musique est en relations étroites avec celle des autres arts. Il arrive constamment que les arts influent les uns sur les autres, qu'ils se pénètrent mutuellement, ou que, par un effet de leur évolution natu-

relle, ils en arrivent, pour ainsi dire, à se prolonger hors de leurs limites, dans celles de l'art voisin. Tantôt c'est la musique qui se fait peinture. Tantôt c'est la peinture qui se fait musique. « La bonne peinture est une musique, une mélodie (1), » dit Michel-Ange, à un moment où la peinture cède en effet le pas à la musique, où la musique italienne commence à se dégager, pourrait-on dire, de la décadence même des autres arts. Les barrières entre les arts ne sont pas à beaucoup près aussi hermétiquement closes que le prétendent les théoriciens et les critiques; constamment ils débordent l'un sur l'autre. Un art se continue et s'achève dans un autre art; c'est la même tendance, le même besoin de l'esprit qui, après avoir rempli jusqu'à la faire éclater la forme d'un art, cherche et trouve dans un autre son expression complète. Ainsi la connaissance de l'histoire de la musique est souvent nécessaire à l'histoire des arts plastiques.

Mais à la prendre dans son essence même, son grand intérêt n'est-il pas de nous livrer justement l'expression toute pure de l'âme, les secrets de la vie intérieure, tout ce monde de passions, qui souvent sont longtemps à s'amasser et à fermenter dans le cœur, avant d'éclater au grand jour? Souvent, grâce à sa profondeur et à sa spontanéité, la musique est l'indice de tendances qui plus tard seulement se traduisent en paroles, puis en faits. La *Symphonie héroïque* devance de plus de dix ans le réveil de la nation germanique. Les *Meistersinger* et *Siegfried* chantent, dix ans avant, le triomphe impérial de l'Allemagne.

Il y a même tels cas où la musique est le seul témoin de toute une vie intérieure, dont rien ne se traduit au dehors. — Que nous apprend l'histoire politique sur l'Italie et l'Allemagne au XVIIe siècle? — Une suite d'intrigues de cour, de défaites militaires, de ruines accumulées, de mariages princiers, de fêtes et de misères, de décadence politique. Et alors, comment nous expliquer la miraculeuse résurrection de ces deux peuples au XVIIIe et au XIXe siècle? — L'œuvre de leurs musiciens nous le fera entrevoir; elle nous montre, en Allemagne, les trésors de foi et d'énergie qui s'accumulent en silence, ces caractères simples et héroïques, ce Heinrich Schütz, un des plus grands hommes de l'Allemagne, qui, pendant la guerre de Trente Ans, au milieu des pires horreurs et désastres qui aient jamais dévasté une patrie, continue paisiblement à chanter son inébranlable foi, robuste, grandiose, exempte de défaillances; et, autour de lui, après lui, ces Jean-Christophe Bach, Jean-Michaël Bach, ancêtres du grand Bach, qui semblent porter en eux le tranquille pressentiment du génie qui sortira d'eux; ces Pachelbel, ces Kuhnau, ces grandes âmes enfermées toute leur vie dans le cercle étroit d'une petite ville de province, connues d'une poignée d'hommes, sans ambition, sans espoir de se survivre, chantant pour eux seuls et pour leur Dieu, et qui, parmi tant de tristesses domestiques et publiques, amassent lentement, constamment, des réserves de force et de santé morale, bâtissant pierre à pierre la grandeur future de l'Allemagne. — En Italie, dans cette Italie de décadence et de corruption apparentes, c'est, à la même époque, un bouillonnement de musique; elle ruisselle à flots sur l'Europe entière; elle asservit la France, l'Allemagne, l'Autriche, l'Angleterre, montrant quelle était encore au XVIIe siècle la force du génie italien et sa suprématie artistique; et, ce qui est plus intéressant encore, sous cette exubérance fastueuse et déréglée de création musicale, nous trouvons une suite de génies profonds

(1) Dialogue de François de Hollande.

et recueillis, comme Monteverde à Mantoue et à Venise, Carissimi à Rome, Provenzale à Naples, qui nous attestent l'austère grandeur d'âme et la pureté de cœur qui pouvaient se conserver parmi le dévergondage des cours italiennes.

Voici un exemple plus frappant encore : — Il est peu probable que l'humanité passe jamais par une époque plus terrible que la fin du vieux monde et le commencement du monde nouveau : la décomposition de l'Empire Romain et les invasions des Barbares. Cependant, sous cet amas de destructions et de sauvageries, la pure flamme de l'art continue à brûler. La passion de la musique rapproche et réunit les vainqueurs barbares et les vaincus gallo-romains. Les abominables Césars de la décadence et les rois visigoths de Toulouse sont également fous de concerts de chants et d'orchestres à cordes. Les maisons romaines et les camps à demi sauvages résonnent du son des instruments. Clovis fait venir des musiciens de Constantinople. — Mais ce ne serait encore rien d'aimer l'art, si ardemment que cela soit ; ce qui est bien plus remarquable, c'est que cette époque a créé un art nouveau. De ces bouleversements de l'humanité est sorti un art admirable, aussi parfait, aussi pur, que les créations les plus accomplies des âges heureux : c'est le chant grégorien, qui, d'après M. Gevaert, débuta au IVe siècle par le chant de l'*Alleluia*, « cri de victoire du christianisme après deux siècles et demi de persécutions, » et dont les chefs-d'œuvre semblent de la fin du VIe siècle, entre 540 et 600, entre les invasions des Goths et les invasions des Lombards, « à une époque que notre imagination se représente comme une suite ininterrompue de guerres, de massacres, de destructions, pestes, famines, cataclysmes tels que saint Grégoire y voit les symptômes de la décrépitude du monde et les signes avant-coureurs du Jugement dernier. » Et pourtant, dans ces chants, tout respire la paix et l'espoir en l'avenir. Une simplicité demi-rustique, demi-antique ; la sérénité grave et lumineuse de la ligne, comme dans un bas-relief grec ; une poésie libre, pénétrée de nature ; une suavité de cœur infiniment touchante : voilà cet art sorti de la barbarie, et où rien n'est barbare ; « témoin parlant de l'état d'âme de ceux qui vécurent au milieu de tant de formidables événements. » — Et l'on ne peut dire que ce soit là un art de cloître et de couvent, enfermé dans un monde restreint, et qui ne serait pas significatif de la société d'alors. C'était un art populaire, qui a régné dans tout l'ancien monde romain. De Rome, il est passé en Angleterre, en Allemagne, en France. Jamais art ne fut plus représentatif d'un temps. Sous le règne des Carolingiens qui fut son âge d'or, les princes se passionnaient pour lui. Charlemagne et Louis le Pieux passaient des journées entières à chanter ou à entendre ces chants, à s'absorber en eux. Charles le Chauve, malgré les troubles de son règne, entretenait une correspondance musicale suivie, et composait de la musique en collaboration avec des moines du couvent de Saint-Gall, centre musical du monde au IXe siècle. Rien de touchant et de grandiose comme ce recueillement d'art, cette floraison paisible et souriante de musique, malgré tout, en dépit de tout, au travers des convulsions sociales.

Ainsi, la musique nous montre ici la continuité de la vie sous la mort apparente, l'éternel renouveau sous l'aspect de la décadence et de la ruine du monde. Mais comment voulait-on donc faire l'histoire de ces époques, si l'on négligeait absolument leurs caractères les plus essentiels ? Comment pouvait-on espérer

les comprendre, si leur vraie force intime était oubliée ? — Et qui sait si cette erreur initiale ne conduit pas à fausser non seulement l'aspect d'un moment de l'histoire, mais de la suite même de l'histoire? Qui sait si ces mots de Renaissance et de Décadence, que nous appliquons à certaines périodes du monde, ne proviennent pas, comme dans l'exemple précédent, de ce que nous bornons notre vue à un seul aspect des choses ? Un art peut décliner et renaître; mais cela est-il vrai de l'Art ? L'Art, la puissance artistique, meurt-elle jamais ? Elle se transforme, elle se métamorphose, elle s'adapte aux nécessités des circonstances. Il est bien évident, par exemple, que dans un peuple ruiné, déchiré, absorbé par la guerre ou par les révolutions, la force créatrice peut difficilement s'exprimer par l'architecture : l'architecture veut de l'argent; et elle veut le besoin de nouvelles constructions, le bien-être par conséquent, la confiance dans l'avenir. On peut même dire que les arts plastiques en général ont besoin, pour se développer sinon pour exister, d'argent et de loisir, d'une classe raffinée, d'un certain équilibre de civilisation. Mais alors, quand les conditions matérielles se font plus dures, quand la vie devient âpre, pauvre, harcelée de soucis, quand il lui est interdit de s'épanouir au dehors, elle se replie sur elle-même, et son besoin éternel de bonheur lui fait trouver d'autres voies artistiques; la beauté se transforme, elle prend un caractère plus intérieur, elle se réfugie dans les arts profonds : la poésie, la musique. Elle ne meurt pas. Je crois bien sincèrement qu'elle ne meurt jamais. Il n'y a pas de mort et de renaissance de l'humanité. La lumière ne cesse pas de brûler ; seulement, elle se déplace, elle va d'un art à l'autre. Si vous n'en étudiez qu'un, vous serez naturellement amené à trouver dans l'histoire des interruptions, des lacunes, des vides, des sortes de syncopes où le cœur cesse de battre. Au lieu que si vous cherchez à avoir la vue d'ensemble de tous les arts, vous aurez le sentiment réconfortant de la continuité de la beauté et de la vie. — Voilà pourquoi je crois qu'à la base de toute histoire générale, il faut une sorte d'*histoire comparée* de toutes les formes d'art, et que l'oubli d'une seule d'entre elles risque de rendre erroné et inutile tout le reste du tableau. L'histoire doit toujours avoir pour objet l'unité vivante de l'esprit humain ; elle doit donc maintenir la cohésion de toutes les manifestations artistiques de l'esprit humain.

*
* *

Essayons d'esquisser rapidement la place de la musique dans la suite de l'histoire. — Cette place est considérable, infiniment plus importante qu'on ne le dit d'ordinaire. La musique remonte aux lointains de l'histoire. A ceux qui la font dater d'hier, il faut rappeler Aristoxène de Tarente, faisant commencer la décadence de la musique à Sophocle, et Platon, qui, d'un goût plus pur, semble trouver que depuis le VIIe siècle et les mélodies d'Olympe on n'a plus rien fait de bon. De siècle en siècle, on a répété que la musique avait atteint son apogée, et qu'il ne lui restait plus qu'à décliner. Il n'y a pas d'époques qui n'aient été musiciennes. Il n'y a pas de peuples civilisés qui n'aient été musiciens à quelque moment de leur histoire, même ceux que nous sommes habitués à considérer comme moins doués pour la musique: l'Angleterre par exemple, qui fut un grand peuple musicien jusqu'à la révolution de 1688.

Y a-t-il des circonstances historiques plus favorables que d'autres au déve-

loppement de la musique? — Il semblerait, à certains égards, que la floraison musicale doive assez naturellement coïncider avec la décadence des autres arts, et peut-être même avec les malheurs d'un pays. Les exemples que nous venons de citer de l'époque des Invasions, du xviie siècle italien et allemand, tendraient à le faire croire. Et il paraîtrait assez logique, à première vue, qu'il en fût ainsi, puisque la musique est un art intime, qui ne demande pour exister rien de plus qu'une voix, une âme. Un malheureux, dans les temps les plus troublés, entouré de misères, en prison, séparé du reste du monde, peut créer un chef-d'œuvre musical ou poétique.

Mais ce n'est pourtant là qu'une des formes de la musique. La musique, qui est un art intime, peut être aussi un art social; elle peut être fille du recueillement et de la douleur; mais elle peut l'être aussi de la frivolité et de la joie. Elle se plie aux caractères de tous les peuples et de tous les temps; et quand on connaît un peu son histoire et les formes diverses qu'elle a prises à travers les siècles, on ne s'étonne plus de la variété et de la contradiction qui règnent dans les définitions qu'ont données d'elle les esthéticiens. Celui-ci l'appelle une architecture en mouvement, celui-là une psychologie poétique. L'un y voit un art tout plastique et formel; l'autre, un art de pure expression morale. Pour tel théoricien, la mélodie est l'essence de la musique; pour tel autre, c'est l'harmonie. — Et en vérité, tout cela est vrai; et ils ont tous raison. L'histoire conduit en somme, non pas à douter de tout (je suis bien loin de croire que l'histoire soit une école de scepticisme), mais à croire partiellement à tout, à ramener les théories générales à des jugements momentanément vrais, vrais pour un groupe de faits et une heure de l'histoire, à des fragments de la vérité. — Et il est parfaitement vrai, il est également vrai de nommer la musique de tous ces noms dont on la nomme: Elle est architecture de sons en certains siècles d'architecture et chez les peuples architectes, si je puis dire, comme les Français, les Franco-Flamands du xve et du xvie siècle. Elle est dessin, ligne, mélodie, beauté plastique, chez les peuples qui ont le sens et le culte de la forme, chez les peuples peintres et sculpteurs, comme les Italiens. Elle est poésie intime, effusions lyriques, méditation philosophique, chez les peuples poètes et philosophes, comme les Allemands. Elle s'adapte à toutes les conditions de la société. Elle est un art de cour galante et poétique, sous François Ier et Charles IX; — un art de foi et de combat, avec la Réforme; — un art d'apparat et d'orgueil princier, sous Louis XIV; — un art de salon, au commencement du xviiie siècle; — elle devient à la fin du xviiie et au commencement du xixe l'expression lyrique de personnalités puissantes et révolutionnaires; — elle sera aussi bien la voix des sociétés démocratiques de l'avenir qu'elle fut celle des sociétés aristocratiques du passé. Nulle formule ne l'enferme. C'est la fleur de l'histoire, elle pousse sur le chagrin comme sur la joie. C'est le chant des siècles, un des plus ardents foyers de la vie intérieure.

*
* *

On sait la place immense de la musique dans la civilisation antique. Elle est attestée par les philosophes grecs, par le rôle qu'on lui assignait dans l'éducation, par ses rapports étroits avec les arts, les sciences, la philosophie, avec la littérature, surtout avec le drame. Odes à une voix, hymnes chantés et dansés

par tout un peuple, dithyrambes dionysiaques, tragédies et comédies toutes baignées de musique, — la musique enveloppe toutes les formes littéraires, elle est partout et elle s'étend du commencement à la fin de l'histoire grecque. C'est un monde tout entier, qui a eu ses origines, son évolution, sa décadence, comme la musique moderne (de telle sorte, pour le dire en passant, qu'il serait prudent, quand on parle de musique grecque, de demander toujours : « De quelle musique grecque s'agit-il ? De la musique grecque de quel siècle ? ») C'est un art qui n'a cessé d'évoluer ; et la musique pure, la musique instrumentale, se développa peu à peu avec tant d'exubérance, qu'elle occupait une place presque démesurée dans la vie sociale, non seulement de la Grèce de la décadence, mais de tout le monde antique, où se propagea la culture musicale hellénique. Elle triomphe à la cour des empereurs romains. Nombre d'entre eux : Néron, Titus, Hadrien, Caracalla, Helagabal, Alexandre Sévère, Gordien III, Carin, Numérien, étaient des musiciens passionnés, voire des compositeurs et des exécutants remarquables.

Le christianisme naissant adopta et employa à son service cette puissance de la musique ; il s'en servit pour conquérir les cœurs. Saint Ambroise « fascina, dit-il, le peuple par le charme mélodique de ses hymnes » ; et l'on vient de voir que, de tout l'héritage artistique du monde romain, la musique est le seul art qui non seulement se conserva intact à l'époque des Invasions, mais qui refleurit plus frais et plus vigoureux. — Dans les siècles qui suivirent, à l'époque romane et gothique, la musique garda sa place éminente. Saint Thomas d'Aquin dit « qu'elle occupe le premier rang parmi les sept arts libéraux, et qu'elle est la plus noble des sciences humaines ». On l'enseignait partout au XIII[e] siècle. A l'université de Toulouse, par exemple, en 1229, il y avait une chaire de musique, où on l'étudiait surtout au point de vue philosophique. La musique faisait partie du *quadrivium*, avec l'arithmétique, la géométrie et l'astronomie. Car il faut remarquer qu'à cette époque la science l'emportait chez elle sur le sentiment, et cela de parti pris : non que le sentiment fît défaut ; mais la raison était la plus forte. Dans un poème de Jehan le Teinturier : *le Mariage des sept Arts et des sept Vertus*, la Musique demande à sa mère la Grammaire de la marier à Oraison : et l'on voit là à la fois, dans la pensée de l'époque, son origine pédagogique, son caractère abstrait, et son emploi religieux. Le plus curieux, c'est qu'elle ne fut jamais plus puissante qu'en ce temps où elle fut le plus scolastique et savante. En dehors de la tyrannique autorité de Pythagore transmise au moyen âge par Boèce, il y a bien des causes à cette prédominance de la science sur le sentiment : des causes morales, tenant à l'esprit d'un temps qui fut en réalité beaucoup plus rationaliste que mystique, et plus raisonneur que lyrique ; des causes sociales, tenant à l'association constante et étroite des pensées et des forces, qui maintenait en art la pensée de chacun dans la gaine de la pensée de tous, qui habituait l'esprit à l'impersonnalité, et en donnait le besoin. Un mot de Jérôme de Moravie montre en quoi l'esthétique de ces temps différait de la nôtre : « Le principal empêchement pour faire de belles notes, est la tristesse du cœur. » Qu'aurait pensé d'un tel mot notre Beethoven ? Et qu'est-ce à dire, sinon que pour les artistes de ce temps le sentiment individuel semblait plutôt un empêchement qu'un stimulant pour l'art, et que la musique était un art impersonnel, qui demandait avant tout le calme d'une raison bien ordonnée et sans trouble ? — Il y avait encore d'autres causes à ce-

caractère scientifique que prenait de plus en plus la musique au XIVe siècle : des causes techniques, tenant au grand travail matériel qu'il fallait accomplir pour débrouiller la masse informe de la polyphonie moderne que l'on formait alors, pour modeler en quelque sorte le corps de la statue, le corps de cet art nouveau, *ars nova*, avant d'y faire entrer la vie et la pensée.

Au XVe siècle, l'art harmonique nouveau s'épanouit largement. La littérature musicale des XVe et XVIe siècles est d'une richesse sans analogue, peut-être, dans l'histoire, et qui dépasse même la production surabondante de la musique du XVIIIe et du XIXe siècle. La suprématie flamande, si marquée dans les autres arts et particulièrement en peinture, ne s'affirma pas moins en musique. Comme les peintres flamands, et davantage encore, les contrepointistes flamands débordèrent sur l'Europe ; ils furent les véritables maîtres de musique de tous les autres pays. Français et Flamands dominent à cette époque, même en Allemagne, même en Italie, même à Rome. Leurs œuvres sont d'abord de magnifiques architectures de sons, plus formelles qu'expressives. Mais, dès la fin du XVe et le commencement du XVIe siècles, l'individualisme qui s'était fait déjà si fortement sentir dans les autres arts se réveille en musique ; le sentiment personnel s'affranchit ; on revient à la nature et à la vie. Glarean écrit de Josquin des Prez : « Personne n'a mieux rendu en musique les passions de l'âme » (*affectus animi in cantu*). Et Vincenzo Galilei appelle Palestrina « ce grand imitateur de la nature » (*quel grand imitatore della natura*).

L'imitation de la nature, l'expression des passions, voilà ce qui semble caractériser, aux yeux des contemporains, cette Renaissance musicale du XVIe siècle ; voilà ce qui leur paraît le trait distinctif de cet art. Il ne nous frappe plus autant ; car depuis lors cette tendance de la musique à la vérité morale et psychologique n'a cessé de se poursuivre et de se perfectionner. Mais ce qui nous saisit d'admiration dans l'art de cette époque, c'est la beauté de la forme, qui jamais n'a été surpassée, ni peut-être même égalée, qu'en certaines pages de quelques maîtres classiques du XVIIIe siècle : Händel ou Mozart. Ce fut un âge de pure beauté ; et partout elle fleurit, étroitement associée à toutes les formes de la vie sociale, mondaine, littéraire, religieuse, unie à tous les arts, surtout en France, où jamais la poésie et la musique ne furent plus intimement mariées qu'au temps de Charles IX ; où Dorat, Jodelle, Belleau, chantaient la musique ; où Ronsart l'appelait la « sœur puisnée de la poésie », et disait que « sans la musique la poésie était presque sans grâce, comme la musique sans la mélodie des vers inanimée et sans vie » ; où Antoine de Baïf fondait une Académie de poésie et musique, et, travaillant à créer en France une langue proprement lyrique, faite pour être chantée, en donnait du premier coup les modèles dans ses vers mesurés à la manière des Grecs et des Latins, qui sont restés lettre morte jusqu'au jour où M. Henry Expert en a retrouvé et publié le texte intégral, poétique et musical : trésor dont les poètes et les musiciens d'aujourd'hui ne soupçonnent peut-être pas encore la hardiesse féconde. (Pour ma part, je ne crains pas d'y voir un des plus hauts sommets qu'ait jamais atteints l'art français, — sommet où, depuis la Pléiade, nul artiste français ne s'est aventuré.) — Au reste, jamais la nation ne fut aussi profondément musicienne qu'en ce XVIe siècle des derniers Valois ; et il ne s'agit pas seulement d'une classe, mais de toute la nation : noblesse, élite intellectuelle, bourgeoisie, peuple, église catholique, églises protestantes. Et cette surabondance de sève

musicale se fait aussi sentir dans l'Angleterre d'Henri VIII et d'Elisabeth, dans l'Allemagne de Luther, dans la Genève de Calvin, dans la Rome de Léon X. La musique est le dernier rameau de la Renaissance, le plus exubérant peut-être et le plus universel.

L'expression de plus en plus exacte et serrée en musique des sentiments personnels et des passions, après s'être essayée pendant tout le xvie siècle dans une suite de madrigaux pittoresques et descriptifs, de dialogues en musique, aboutit dans sa recherche, à la fin du xvie siècle, en Italie, à la création de la tragédie musicale. L'influence de l'antiquité intervint dans la naissance de l'opéra, comme dans la formation et dans le développement des autres arts italiens. L'opéra, dans la pensée de ses fondateurs, était une résurrection de la tragédie antique : c'est donc un genre littéraire, autant que musical ; et, en fait, même après que furent perdus les sévères principes dramatiques des premiers maîtres florentins de l'opéra, même après que la musique eut brisé à son profit les liens qui l'attachaient à la poésie, l'opéra continua d'exercer une influence considérable, et qu'on n'a peut-être pas encore assez mise en lumière, sur tout le théâtre, sur l'esprit du théâtre, surtout à partir de la fin du xviie siècle. On ne saurait assez appeler l'attention sur le triomphe de l'opéra dans toute l'Europe, sur les enthousiasmes qu'il suscita, et qui touchèrent parfois à la maladie mentale, à la folie. On peut dire que sans lui on ne connaîtrait pas la moitié de l'esprit artistique du siècle; on n'en verrait que l'aspect rationnel. Nulle part on ne touche mieux qu'en lui le fond de sensualité du temps, son imagination voluptueuse, son matérialisme sentimental, et somme toute, si j'ose dire, les assises peu solides sur lesquelles reposent la raison, la volonté, le sérieux de la société française du grand siècle. Pendant ce temps, au contraire, dans la musique allemande, l'esprit de la Réforme pousse des racines solides et profondes. La musique anglaise brille et s'éteint, après l'expulsion des Stuarts et la victoire de l'esprit puritain. La pensée de l'Italie s'endort, à la fin du siècle, dans le culte exclusif de la forme admirable et vide.

Au xviiie siècle, la musique italienne continue de refléter la facilité et la douceur et le néant de vivre. En Allemagne, les sources d'harmonies intérieures accumulées depuis un siècle commencent à se répandre en ces fleuves puissants : Händel et Bach. La France travaille opiniâtrément à fonder le théâtre lyrique, ébauché par les Florentins et par Lulli, le grand art tragique et musical, à l'image du drame grec. Paris est le laboratoire où s'associent et rivalisent les efforts des plus grands musiciens dramatiques de toute l'Europe, Français, Italiens, Allemands et Belges, afin de créer le style de la tragédie et de la comédie lyrique. Toute la société française prend part avec passion à ces luttes fécondes, qui frayèrent la voie aux grands révolutionnaires musicaux du xixe siècle. Le meilleur du génie de l'Allemagne et de l'Italie au xviiie siècle est peut-être dans leurs musiciens : d'une part, les Bach, les Händel, les symphonistes de la fin du siècle; de l'autre, ces Pergolèse, ces Scarlatti, Durante, Porpora, Vivaldi, Veracini, Locatelli, Tartini, Martini, Sammartini, Galuppi, Jomelli, Sacchini, Piccinni, Cimarosa, etc., cette moisson inépuisable de musique. La France, plus abondante dans les autres arts qu'en musique, atteint pourtant, je crois, plus haut, en celle-ci, car je ne vois pas qu'il y ait eu, parmi les beaux peintres et sculpteurs du règne de Louis XV, un génie comparable à celui de Rameau. Rameau fut bien plus qu'un successeur de Lulli : il fonda

véritablement le grand art musical et dramatique français, à la fois sur la science harmonique qu'il créa, et sur l'observation de la nature. Enfin, tout le théâtre français du XVIIIe siècle, tout le théâtre de toute l'Europe, s'effacent devant les œuvres de Gluck, qui ne sont pas seulement des chefs-d'œuvre de la musique, mais, à mon sens, les chefs-d'œuvre de la tragédie française au XVIIIe siècle.

A la fin du siècle, la musique exprime puissamment le réveil de l'individualisme révolutionnaire qui a remué le monde. La prodigieuse extension du pouvoir expressif de la musique, grâce aux recherches des maîtres français et allemands du siècle et au développement rapide de la musique instrumentale, mettait à sa disposition un instrument d'une souplesse et d'une richesse sans égales, et qui de plus était encore presque neuf. En trente ans, la symphonie d'orchestre et la musique de chambre produisent leurs plus grands chefs-d'œuvre. L'ancien monde qui disparaît y trouve son dernier portrait, le plus accompli peut-être, avec Haydn et Mozart. Et voici la Révolution, qui, après s'être essayée dans les musiciens français d'après 89 : Gossec, Méhul, Lesueur et Cherubini, a sa voix la plus héroïque en Beethoven ; Beethoven, le plus grand poète de la Révolution et de l'Empire, et celui qui a le plus fortement, le plus profondément exprimé toutes les tempêtes de l'âme moderne, toutes les angoisses, les troubles, les emportements enivrés de l'âme libre.

Enfin ruissellent ces flots de poésie romantique, les chants des Weber, des Schubert, des Chopin, des Mendelssohn, des Schumann, des Berlioz, ces grands lyriques de la musique, poètes de la nature et des rêveries adolescentes d'un âge nouveau qui semble s'éveiller à la lumière, et qu'agite une fièvre inconnue. L'ancienne Italie, paresseuse et voluptueuse, fait entendre son dernier chant avec Rossini et Bellini ; la nouvelle Italie, l'âpre et bruyant Piémont, fait son apparition avec Verdi, chantre des luttes de l'Indépendance. L'Allemagne, en gestation d'un Empire depuis deux siècles, trouve avec la victoire le génie qui l'incarne, l'immense personnalité de Wagner, le héraut retentissant qui célèbre l'Empire militaire et mystique, le maître despotique et dangereux qui conduit le romantisme indompté de Beethoven et de Berlioz, la tragédie tempêtueuse du siècle, aux pieds de la Croix, au mysticisme de Parsifal. Le courant mystique se propage après lui par toute l'Europe, avec César Franck et ses disciples, avec les maîtres italiens et belges de l'oratorio, avec le retour à l'antique, à l'art palestrinien et à Bach. Et tandis qu'une partie de la musique contemporaine emploie l'instrument prodigieusement assoupli et perfectionné par les génies du XIXe siècle, à peindre toute la complexité subtile et morbide d'une société affinée jusqu'à l'excès et jusqu'à la décadence, un mouvement populaire commence à s'ébaucher en musique, cherchant, dans toute l'Europe, à rafraîchir l'art à la source des mélodies populaires, à traduire en musique les sentiments et la vie populaire, à créer le théâtre musical populaire, — de Wagner à Richard Strauss, de Moussorgsky à Rimsky-Korsakov, de Bizet à Gustave Charpentier. Mouvement timide encore et un peu incertain, mais universel, spontané, venu de tous les points de l'horizon, et que nous verrons grandir bientôt, j'espère, avec le monde qu'il exprime.

*
* *

Que l'on veuille bien excuser ce que cet exposé rapide a de très incomplet et de très imparfait. J'ai essayé seulement de donner l'aspect panoramique de cette vaste histoire et de montrer combien la musique est intimement mêlée au reste de la vie sociale. Ce n'est là qu'une esquisse hâtive et un peu grossière, qui sera corrigée et complétée par les conférences des savants et des artistes éminents que je ne fais ici qu'annoncer (1). J'espère que l'on se rendra compte de l'intérêt qu'il y a pour l'histoire générale à ne pas négliger les ressources qu'offre l'histoire de la musique pour pénétrer l'esprit du passé.

Le spectacle de cette éternelle floraison de la musique est d'ailleurs d'un grand bienfait moral. C'est un repos au milieu de l'agitation universelle. L'histoire politique et sociale est une lutte sans fin, un mouvement acharné, une poussée de l'humanité vers un progrès constamment remis en question, arrêté à chaque pas, reconquis pouce à pouce avec un acharnement effroyable. Mais de cette histoire artistique se dégage un caractère de plénitude et de paix ; on y sent un élément stable, impérissable. Le progrès n'existe pas ici. Si loin que nous regardions derrière nous, la perfection a déjà été atteinte ; et bien absurde celui qui croirait que les efforts des siècles ont pu approcher l'homme d'une ligne plus près de la beauté, depuis Palestrina et saint Grégoire. Il n'y a là rien de triste ni d'humiliant pour l'esprit, au contraire. L'art est le rêve de l'humanité, un rêve éternel de lumière, de liberté, de force sereine. Ce rêve ne s'interrompt jamais ; et nous n'avons pas de crainte à avoir pour l'avenir. Notre inquiétude ou notre orgueil voudraient souvent nous persuader que nous sommes parvenus au faîte de l'art et à la veille du déclin. — C'est ainsi depuis le commencement des temps. Dans tous les siècles on a gémi : « Tout est dit, et l'on vient trop tard. » — Tout est dit, peut-être. Mais tout est encore à dire. L'art est inépuisable comme la vie. Et rien ne le fait mieux sentir que cette musique intarissable, cet océan de musique qui remplit les siècles.

ROMAIN ROLLAND.

M. J. Guy Ropartz et la musique à Nancy.

Le nom de M. J. Guy Ropartz évoque dans l'esprit des musiciens le souvenir d'œuvres fortes et serrées, nourries aux pures sources du classicisme, assouplies par la ligne rythmique moderne plus onduleuse, empreintes d'un très personnel accent de terroir ; il fait songer au symphoniste émule des d'Indy, des Chausson, des Dukas, des Magnard et des Savard. Peut-être

(1) Conférences faites, en mai et juin 1902, à l'Ecole des hautes études sociales, par MM.
Théodore Reinach : *La musique grecque ;*
Pierre Aubry : *La musique des Troubadours et des Trouvères ;*
Henry Expert : *L'art musical de la Renaissance ;*
Charles Malherbe : *Le génie de Mozart ;*
Julien Tiersot : *La chanson populaire ;*
Henri Lichtenberger : *Richard Wagner ;*
Lionel Dauriac : *L'esthétique musicale.*

même est-il des intimes du musicien qui ont eu connaissance aussi de ses essais littéraires, des savoureuses poésies *Modes mineurs* et *Adagiettos*, de son élégante traduction versifiée pour l'*Intermezzo* de Heine (en collaboration avec P.-R. Hirsch) et du *Parnasse breton contemporain* (en collaboration avec Louis Tiercelin).

C'est un autre titre à l'attention du public qui le recommande depuis plusieurs années à la reconnaissance des Nancéiens. L'œuvre entreprise dans l'ancienne capitale du duché de Lorraine n'a pas été sans avoir un certain retentissement, à Paris même, où des critiques de la valeur de MM. de Fourcaud au *Gaulois*, Pierre de Bréville au *Mercure de France*, Paul Dukas à la *Revue hebdomadaire*, etc., signalèrent à plusieurs reprises les efforts du jeune directeur du Conservatoire de musique de Nancy. M. de Fourcaud fut en ceci bien avisé qu'il eut l'ingénieuse idée de placer tout d'abord M. Guy Ropartz dans ce cadre d'art où était appelé par ses fonctions l'auteur des *Landes* et de la musique de scène de *Pêcheurs d'Islande*.

La ville de Nancy s'est toujours plu, en effet, à favoriser libéralement l'art. Le dernier de ses ducs, le roi de Pologne Stanislas Leckzinsky, la dota de palais, de perspectives et d'ornements monumentaux qui restent le type de l'élégance officielle à cette époque. Aujourd'hui encore, le pays qui vit naître Claude Gelée, Callot, Ligier-Riclüer, Sellier, Granville s'enorgueillit d'une poussée nouvelle de sève artistique qui fait verdoyer de superbes plantes de la flore lorraine : Emile Gallé le maître verrier incomparable, le peintre Friant, Victor Prouvé, peintre, sculpteur et ornemaniste, Eugène Gigout, Gabriel Pierner, Gustave Charpentier, Pierre de Bréville sont des Lorrains. Sous le ciel délicatement nuancé de cette région de vallées ombreuses et fraîches, l'horrible et prétentieux *modern-style* s'humanise, s'astreint à des règles logiques, à des harmonies moins acides et plus planes et devient, tant pour le meuble et le bibelot que pour la maison d'habitation, un art nouveau qui laisse loin derrière lui l'insincérité belge et la lourdeur germanique.

A l'Université, ce sont les théoriciens des maladies mentales en lutte avec la Salpêtrière, les érudits et les philosophes parmi lesquels je citerai seulement M. Henri Lichtenberger, dont le livre, couronné par l'Académie française, *Richard Wagner, poète et penseur*, est, de l'avis même de Mme Cosina Wagner, l'un des plus exacts et des plus élevés qui aient jamais été écrits sur ce sujet.

Nancy est donc une ville de goût épuré en même temps qu'un centre de haute culture intellectuelle. Elle possède son Académie littéraire fondée en 1750 par Stanislas duc de Lorraine et de Bar. Quant à son Conservatoire actuel, on pourrait l'envisager, ainsi que le fit M. de Fourcaud (1), comme un successeur de cette société de musique due en l'an 1731 à l'initiative du duc François, société qui se réunissait deux fois par semaine, le dimanche et le jeudi au coup de cinq heures, pour donner un concert. La société se chargeait de l'éducation musicale des jeunes gens bien doués et pauvres qu'elle dirigeait vers l'enseignement. Elle possédait un sceau représentant une lyre avec la devise : « *Allicit et docet* ».

Toutefois, avant la venue à Nancy de M. Guy Ropartz, c'était plutôt encore

(1) *Lorraine-Artiste* (avril 1901).

dans les séances de musique de chambre organisées par les familles Hekking, Grillon et Moulins — qui donnèrent au monde musical de distingués virtuoses — que revivait, au point de vue de la bonne tenue des exécutions, la tradition académique.

De 1886 à 1889, le Conservatoire bénéficiait d'une confortable salle moderne due à la générosité posthume du philanthrope Victor Poirel dans le but exclusif d'organiser des concerts populaires et des conférences. Cette salle a la forme d'un hémicycle. Elle peut contenir environ douze cents personnes. Les couleurs rose et or dont elle est peinte flattent la vue sans l'agacer. Elle ne comporte ni les saillies ornementales exagérées, ni les loges, ni les baignoires si préjudiciables à l'acoustique des théâtres. Sa sonorité est splendide ; un large couloir l'entoure d'où s'élancent quatre grands escaliers de pierre accédant aux gradins élevés.

Voilà certes une belle cage à laquelle, cependant, manquait encore le chant des oiseaux. Le premier organisateur de concerts populaires à Nancy, M. Brunel, fit naître de grandes espérances, tôt déçues par le départ de ce musicien de valeur. Ce que devint alors le Conservatoire, à quel fâcheux désir de flatter la masse du public se livrèrent ensuite les prédécesseurs de M. Guy Ropartz, on en peut juger par ce programme choisi parmi les meilleurs de ceux qu'élaborait alors (1) M. Th. Glück, chevalier de la Légion d'honneur, officier d'Académie :

1. Symphonie n° 3 (op. 56) . . . . Mendelssohn.
   1° Introduction et allegro agitato — 2° Scherzo assai vivace — 3° Adagio cantabile — 4° Allegro guerriero et finale maëstro.
2. A. Rhapsodie d'Auvergne (pour piano solo), 1re audition. . . . . Saint-Saëns.
   Exécutée par Mlle Louisa Collin.
   B. M. The Dark Forest (pour violon solo et instruments à cordes).
   Soliste : M. Stéveniers.
   C. Larghetto du quintette (op. 108). . . . . . . Mozart.
   Pour clarinette et instruments à cordes.
   Soliste : M. Meyer.
3. Africa (fantaisie pour piano et orchestre), 1re audition . . . . Saint-Saëns.
   Soliste : Mlle Louisa Collin.
4. Fête polonaise (de l'opéra : *le Roi malgré lui*), 1re audition . . . . Chabrier.

Que dites-vous de cette part énorme accordée aux solistes dans un concert symphonique ? Et cette façon d'exécuter par fragment isolé la musique de Mozart ? Cela semble du reste une habitude à cette époque de ne vouloir — ou de ne pouvoir — donner une pièce dans son intégrité, car le dimanche 19 mars 1893, le programme porte :

2. N° II (*Lent et calme*) du quatuor (op. 35). . . . . Vincent d'Indy.

Efforcez-vous donc, ô compositeurs, de mettre de l'unité dans vos œuvres !

(1) Concert du 29 janvier 1893.

Cette façade de pièces et de morceaux dissimulait, du reste, une misère plus grande encore : l'exécution même des numéros du programme par un orchestre mal composé, dirigé avec mollesse. Les solistes, heureusement, prêtaient leur concours à ces petites fêtes, et Mlle Louisa Collin (actuellement Mme Richert, femme du professeur de trompette au Conservatoire) paraissait par trois fois au programme, le 4 décembre 1892. Cette pianiste — de première force, je me plais à le constater — n'exécutait pas moins de onze numéros, faisait une agréable salade avec les noms de Beethoven, Chaminade, Liszt, Heller, Chopin, Schütt, Bach-Saint-Saëns (?), Lavignac, Massenet, Ritter... !

Le public fréquentait peu ces concerts. Le moment n'était pas encore venu où le tiers disponible des places serait pris d'assaut dès l'ouverture du bureau de location, les deux autres tiers étant occupés par les abonnements renouvelés en hâte à la fin d'une saison pour la saison prochaine.

Cependant, M. Guy Ropartz était nommé directeur du Conservatoire, et le dimanche 17 novembre 1895 il dirigeait, salle Poirel, son premier concert. En lisant seulement le programme de ce concert, l'on verra une évidente orientation vers une sérieuse musique d'orchestre ancienne et moderne :

1. Ouverture d'Egmont . . . . L. van Beethoven.
2. La Belle au Bois dormant (1re audition). . . . . M. A. Bruneau.
   Poème symphonique.
3. Concerto en *fa* mineur { *Allegro moderato* . . . / *Largo* . . . . / *Presto* . . . . } J.-S. Bach.
   Piano : Mlle Laure Gentil.
4. Dans les Steppes de l'Asie centrale (1re audition). . A. Borodine.
   Esquisse symphonique.
5. Symphonie fantastique (suit le détail de la symphonie. Rêveries, passions. Un bal. Scène aux champs, etc...) . . . . H. Berlioz.

Bach et Beethoven allaient être les piliers du robuste temple symphonique que M. Guy Ropartz se proposait d'édifier Au concert suivant, le Conservatoire donnait *Orphée* avec, pour les chœurs, les élèves de la classe d'ensemble vocal et les membres d'une société particulière : *la Chorale Alsace-Lorraine*. Les solistes étaient : Mmes Jeanne Flament, des concerts de Bruxelles, Marie Géneau, des concerts de Genève, Stella Delamara, du théâtre de Nancy.

Bientôt après, M. Ropartz ne craignait pas de plonger le public nancéien en pleine musique moderne avec une symphonie de M. Savard, aujourd'hui directeur du Conservatoire de Lyon, écoutée poliment, mais sans enthousiasme, et la 2e *Symphonie* de M. A. Magnard, qui stupéfia l'auditoire (je crois même qu'il y eut des sifflets). Les quolibets se mirent à pleuvoir. M. Guy Ropartz et quelques musiciens défendirent Albérich Magnard. Le gros du public — l'impartialité de l'historien me force à faire cette constatation — n'eut dans la bouche que les mots démence, décadence et cacophonie. Une cavalcade eut lieu à la Mi-Carême en laquelle figurait un orgue de Barbarie détraqué surmonté d'un cahier de musique portant ce titre : Symphonie de Magnard.

Le chef d'orchestre du Conservatoire ne se découragea point. Au contraire, il put voir combien la musique passionnait les Nancéiens, puisque, longtemps encore, chaque fois que des œuvres de Magnard — parfois aussi de celles de Chausson — paraissaient au programme, il se livrait dans la salle comme de petites batailles d'*Hernani*. En tous cas, l'on ne pouvait accuser les Lorrains de snobisme et d'engouement subit. Aussi bien, n'ayant jamais entendu que des exécutions médiocres d'œuvres souvent quelconques, il eût été surprenant de les voir applaudir du premier coup des pages modernes qui sont le résultat d'une évolution de goût dont ils n'avaient pas suivi les phases.

Il fallait donc faire œuvre scientifique autant qu'artistique, accompagner les programmes de notices historiques et d'analyses succinctes des œuvres, créer des conférences biographiques telles qu'en donna M. Henri Lichtenberger, professeur à la Faculté des lettres de l'Université de Nancy, sur Jean-Sébastien Bach, Berlioz et César Franck.

Le recrutement et le perfectionnement des artistes en vue de l'exécution à l'orchestre fut l'objet des soins assidus de M. Ropartz. Il obtint pour le Conservatoire un professeur de harpe et plus tard un professeur d'orgue. Il renforça singulièrement le quatuor, fut, aux répétitions, autoritaire, presque brutal, mais considérant toujours les exécutants, non comme des ouvriers attelés à une besogne pénible, mais comme les cellules vivantes d'un être intelligent susceptible de ressentir les émotions qu'on lui transmet.

La formation des artistes est, certes, à ce point de vue, de toute première importance. Mais celle du goût de l'auditeur ne l'est pas moins. Patiemment, fermement, M. Guy Ropartz s'appliqua à diriger cette sorte de Conservatoire d'auditeurs qu'il a mission, selon lui, de conduire vers les sommets les plus élevés de l'art. La critique, en général, fut favorable à ses efforts. La ville, non sans plus d'une résistance, se laissa peu à peu séduire, puis dominer. Cet homme à la volonté puissante arrive à la maîtriser grâce à la même vigueur infiniment douce et calme avec laquelle il précipite ou retient son orchestre dans l'ouverture des *Maîtres Chanteurs*.

La renommée des dix auditions données chaque année par le Conservatoire se répandit au loin dans la province lorraine. Les autres villes du département, les châteaux et les villes des départements voisins déversèrent, le dimanche, sur les quais de la gare de Nancy, une foule de mélomanes sevrés jusqu'alors de telles jouissances d'art.

* * *

Après avoir fait entendre des œuvres d'orchestre différentes de Gluck, de Beethoven, de Mendelssohn, de Schumann, ainsi que du Wagner, du César Franck, du d'Indy, du Chausson, du Saint-Saëns, du Glazounow, M. Guy Ropartz jugea le moment venu de donner une solide assise à notre éducation musicale.

C'est pourquoi, durant la saison 1898-1899 (1), il fit figurer à ses programmes la série complète des symphonies de Beethoven. Je regrette de ne pouvoir ici m'arrêter un instant pour analyser, séance par séance, les impressions inou-

(1) L'idée parisienne d'une telle éducation musicale est donc postérieure.

bliables que nous ressentîmes à ces auditions et principalement à celle de la 8e symphonie, exquise de grâce et d'esprit, ainsi qu'à celle de la 9e, avec la partie vocale de l'*Ode à la Joie*. Cette œuvre est trop rarement entendue à Paris. Aussi semble-t-il extraordinaire d'audace, ce chef d'orchestre de province qui n'hésite pas à la monter avec ses ressources purement locales (sauf pour les soli vocaux exécutés comme partout ailleurs par des solistes nomades habitant Paris ou Bruxelles). L'affluence, les éloges de la presse parisienne récompensèrent d'aussi nobles efforts.

Mais ce qui toucha davantage peut-être le directeur du Conservatoire, ce fut l'élan tout spontané qui porta de nombreux amateurs — hommes et femmes — appartenant aux meilleures classes de la société nancéienne, à offrir leur concours pour renforcer la masse chorale. Disons, en passant, que ces talents de bonne volonté se sont retrouvés cette année encore, chaque fois que M. Ropartz monta des œuvres considérables telles que *l'An Mil* de Pierné et *la Passion selon saint Jean* de Jean-Sébastien Bach.

Ayant, par l'exemple de Beethoven, initié le public aux mystères de la grande symphonie, M. Guy Ropartz devait, pour continuer son œuvre, montrer l'évolution de ce genre purement musical, et c'est ce qu'il fit avec les symphonies de Schumann et avec un ensemble de huit symphonies françaises post-beethovéniennes. Quant à la symphonie allemande, il en suivit, cette année, la grande ligne, de Haydn à Brahms inclus.

L'histoire moderne de la symphonie était une réponse immédiate à certaine brochure de M. Félix Weingertner prétendant arrêté à Berlioz le mouvement symphonique de notre pays.

Voici quelles furent les symphonies exécutées à Nancy pendant la saison 1900-1901 :

C. Saint-Saëns : *Symphonie en ut mineur*. — Edouard Lalo : *Symphonie en sol mineur*. — César Franck : *Symphonie en ré mineur*. — V. d'Indy : *Symphonie sur un chant montagnard*. — Chausson : *Symphonie en si bémol majeur*. — Guy Ropartz : *Symphonie n° 1 (en la)*. — Albérich Magnard : *3e Symphonie*. — Paul Dukas : *Symphonie en ut majeur*.

De telles œuvres sont capitales. Il n'est point permis à un musicien, et en particulier à un chef d'orchestre, de les ignorer. Elles peuvent être discutées, critiquées ; elles ne laisseront personne indifférent. D'une grande valeur technique, quelques-unes comme celles de Franck, de d'Indy et de Magnard, sont en outre — tout en restant dans le domaine de la musique pure — de véritables poèmes de la nature et des émotions humaines.

Huit symphonies, c'est beaucoup, si l'on songe à la valeur de chacune d'elles. C'est que M. Guy Ropartz entendait marquer une limite entre la symphonie musicale et le *Poème symphonique* avec lequel elle se voit si souvent confondue.

Le poème symphonique peut, il est vrai, adopter la forme et la division d'une symphonie, mais il ne l'épouse pas nécessairement. Il est moins conduit par la logique de la musique que par celle de la pensée littéraire. Et c'est ce qui nous fut révélé pendant la saison 1901-1902 où nous entendîmes les types les plus achevés de cet art au XIXe siècle : la *Symphonie fantastique* de Berlioz, *Faust-Symphonie* de Liszt, *Lénore* de Duparc et *Phaéton* de Saint-Saëns, la *Forêt enchantée* de d'Indy, le *Chasseur maudit* de Franck, l'*An Mil* de Pierné, *Mort*

et Transfiguration de Richard Strauss, *Zorahayda* de Swendsen, *Stenka-Razine* de Glazounow, et *Dans les Steppes* de Borodine.

On jugera de l'importance accordée souvent à la donnée littéraire par ce début du canevas de Stenka-Razine (1) : « La Volga, immense et placide. Pendant de longues années, les alentours du fleuve demeurèrent paisibles, lorsque, tout à coup, apparut le terrible ataman Stenka-Razine qui, à la tête de « sa horde féroce, se mit à parcourir la Volga en dévastant et en pillant les villes « et les villages situés sur ses bords. Son bateau était magnifiquement paré, ses voiles... etc. . (2) » Et cela continue ainsi pendant une bonne demi page. En réalité, trop de clarté voulue et d'intention descriptive ne nuit-il pas à la description sonore elle-même ; et le charme suave de l'évocation musicale, fait avant tout d'imprécision et de rêverie, n'est-il pas plus entier dans une symphonie véritable dont la forme seule est rigoureuse, mais où l'interprétation pittoresque se meut librement dans l'esprit de l'auditeur ?

Question que résoudront peut-être un jour nos plus fameux musiciens et musicographes. En attendant, n'est-il point curieux, au point de vue de l'art, que les assidus des concerts de Nancy puissent se la poser en connaissance de cause ?

*
* *

Si M. Guy Ropartz eut à cœur de placer la symphonie et le poème symphonique à la base de ses grands concerts, il n'eut garde, toutefois, dans la composition de ses programmes, d'oublier les concertos écrits par les maîtres. Haydn, Bach, Beethoven, Saint-Saëns, plus rarement Mendelssohn, furent fidèlement rendus par des virtuoses tels qu'Eugène Ysaye, Pierre Sechiari, Mathieu Crickboom, pour le violon ; Raoul Pugno, Edouard Risler, Alfred Cortot, Mme Roger-Miclos au piano ; Fernand Pollain, Marx Lœwensohn, Gérard Heklking pour le violoncelle.

Comme dans les grands concerts parisiens, M. Guy Ropartz montait aussi des pièces — choisies parmi les plus fameuses — pour voix et orchestre : *la Damnation de Faust*, l'*Enfance du Christ* (2e partie) de Berlioz ; de César Franck : *Psyché*, *Rédemption*, les *Béatitudes*, les *Danses de Lormont*, *Ruth* ; de Fauré : *Caligula*, le *Requiem*. Il sacrifiait moins souvent que bien de ses confrères à l'idole wagnérienne, considérant qu'il y a péril pour l'impression d'art à faire sortir une telle musique du milieu dramatique auquel elle est si merveilleusement adaptée. A Nancy comme à Mayence, à Strasbourg et à Liège, il dirigeait son psaume : *Super flumina*, d'une pompe un peu haendelienne, d'une vigueur et d'une virilité très personnelles.

Il eût été fâcheux que l'orgue fût absent de ces fêtes de l'oreille d'où la virtuosité pure — c'est-à-dire l'acrobatie — fut toujours sévèrement éloignée. Aussi, en 1898, installait-on à la salle Poirel un instrument signé Cavaillé-Coll, de dimensions relativement restreintes (15 jeux dont 12 de fond et 3 jeux d'anches formant un ensemble de 892 tuyaux ; deux claviers à main et un de pédales).

(1) 1re audition à Paris à l'Exposition de 1889.
(2) Programme des concerts du Conservatoire de Nancy. Concert du 9 mars 1902.

Cinq récitals d'orgue furent donnés à Nancy : deux par M. Eugène Gigout, un par M. Guilmant, et les deux derniers — cette année même — par un jeune professeur au Conservatoire de Nancy, M. Louis Thirion, compositeur de mérite, organiste des plus remarquables, qui s'attaqua avec succès à des œuvres de la plus haute difficulté : *Prélude et fugue en la mineur* (Livre II, nº 8) de J.-S. Bach (Récital de musique classique), *Fugue en mi mineur* (nº III des 3 pièces pour grand orgue éditées par la *Scola*) de Guy Ropartz (Récital de musique moderne).

Mais c'est principalement dans le cas où sa présence à l'orchestre est obligée, comme dans les *Cantates* de Bach, la *Symphonie en ut mineur* de Saint-Saëns, l'ouverture du *Messie* de Haendel, le finale de la *Faust-Symphonie*, que l'orgue de la salle Poirel rendit d'inappréciables services. Avec lui Jean-Sébastien Bach entra, enfin, en maître au répertoire des concerts de Nancy. Pendant la saison 1898-1899 je ne relève pas moins de quatre cantates de Bach portées à la connaissance du public : Cantates *Wachet auf* et *Ein feste Burg*, cantate *Ich will den Kreuzstab gern tragen*, et cantate *Wer weiss*. Les années suivantes on redonne quelques-unes de ces cantates ainsi que l'admirable *Actus tragicus* et le *Chœur final de la Passion selon saint Jean*. Cette année, enfin, M. Guy Ropartz, encouragé par l'auditoire aussi bien que par la bonne exécution obtenue par lui de ces œuvres difficiles à monter dans leur apparente et robuste simplicité, annonce pour le dimanche des Rameaux la *Passion selon saint Jean*, oratorio de J.-S. Bach, d'après la partition de la bibliothèque du comte de Chambrun, éditée par Choudens et comprenant la traduction française de Maurice Bouchor.

Quelques Parisiens firent le voyage de Nancy et revinrent émerveillés. Pour notre part, au lendemain de cet événement artistique, nous écrivions :

« Avoir entendu en France la 1re exécution publique de la *Passion* selon saint Jean, est un souvenir qui restera vivace dans l'âme des Nancéiens et auquel ils ne manqueront pas d'associer toujours le nom du maître moderne qui ouvrit leurs oreilles et leur cœur à l'entendement des divins chefs-d'œuvre. Quel qu'ait pu être le résultat de ses efforts, le fait même par M. Guy Ropartz de monter une œuvre aussi considérable, dénotait une énergie peu commune autant que la réelle conviction de l'apôtre désireux de répandre la bonne parole de l'art le plus pur et le plus noble qui soit au monde.

« Disons de suite qu'outre cette volonté, le 10e et dernier concert de l'abonnement nous fit admirer également une merveille d'exécution précise, mouvementée, chaleureuse, belle de lignes autant que profondément pénétrée du sentiment intime de l'auteur.

« Il faudrait une brochure entière pour donner une analyse, même succincte, d'une partition qui nécessite trois heures d'exécution. Je me bornerai à constater l'étonnante variété obtenue par le retour bien équilibré des formes du choral, du récit évangélique (avec chœurs fugués et dialogués), de l'Arioso et de l'Air. L'orchestre est d'une grande simplicité : quatuor, orgue (soit avec les jeux doux pour l'accompagnement du récit, soit avec les puissantes pédales entrant, pour ainsi dire, dans la masse chorale elle-même), flûtes, hautbois d'amour. Les *Chorals* et surtout les *Airs* précédés d'un prélude sont d'une instrumentation délicieuse et délicate et surtout extraordinairement variée. J'ai souvenir, en particulier, d'avoir remarqué, dans la 1re partie, l'air d'alto

(hautbois d'amour, violoncelle) et celui de soprano (flûte et orgue); dans la 2e partie les pédales de l'orgue et les tenues de hautbois épousant le dessin du choral: « Dans tous les temps tu règnes », l'un des plus graves et des plus religieux de l'œuvre, les inflexions de violon avant et pendant l'Air avec chœurs: « Ames souffrantes... venez... — Où donc? — Au Golgotha; » les flûtes et hautbois pleurant en même temps que le soprano dans l'air: « Eclate en sanglots, triste cœur! »

« Il faut mettre à part, tant pour leur caractère rigoureusement archaïque que pour leur tendre et pénétrante émotion, le solo de viole de gambe, l'accompagnement de luth et de viole d'amour pour l'Arioso de basse: « Regarde ton Jésus, mon cœur. »

« Les solistes se sont montrés à la hauteur de la tâche écrasante qui leur incombait. M. Paul Daraux, tantôt Pilate et tantôt Jésus, variant son style suivant l'une ou l'autre de ces interprétations, admirable d'onction ou superbe d'insolence tranquille et presque indulgente, remporta, certes, un des plus beaux succès qu'il ait jamais eus dans une ville où, cependant, il n'a plus à les compter. Le style de M. Warmbrodt, l'évangéliste, était parfait de tact, malgré la particulière impersonnalité qu'exige cette partie difficile. Cet artiste sut dire avec tout le sentiment, narratif et néanmoins dramatique, désirable, les phrases culminantes telles que: « Et baissant la tête, il expira. » C'est sans une défaillance qu'il soutint ce personnage qui prend la parole à quatre-vingt-sept reprises différentes pour le moins. Mmes Flament et de la Rouvière (alto et soprano) nous donnèrent de vives impressions d'art dans leurs airs respectifs. Et M. Piroia — qui n'avait travaillé sa partie que depuis huit jours — aborda néanmoins avec courage des tenues et des vocalises extrêmement dures, en particulier dans l'air: « Regarde, sur le sol... » où, par une coïncidence curieuse, c'est justement un *sol* qu'il s'agit de tenir sur un mouvement d'adagio.

« L'orchestre, pondéré, soutenu dans les passages de force, moelleux et souple dans les autres, mérite aussi sa bonne part d'éloges. Si l'ensemble des chœurs fut bon, les basses, en particulier, se montrèrent excellentes.

« ... Et il me semble que ce qu'il convient le plus d'admirer dans cette admirable audition, c'est encore M. J. Guy Ropartz, qui consacra tant de nuits et de veilles à mettre au point cette œuvre colossale comme composition, sublime ou touchante en ce qui concerne l'élévation des sentiments (1). »

Cette conclusion pourrait être celle de tout cet article. M. Guy Ropartz est un maître dans l'acception la plus large du terme. Il avait tout à faire en venant à Nancy. Et non seulement, grâce à lui, tout ce qui touche l'administration du Conservatoire reçut une direction à la fois ferme et prudente, mais le niveau des études monta peu à peu singulièrement. L'orchestre des concerts prit du corps, du moelleux et des qualités appréciables dans la distinction des timbres. Nous avons vu quelle haute valeur artistique avaient atteinte les programmes de 1893 à 1902 (2). L'homme qui suit ainsi sa voie calmement, posément, avec cette ténacité particulière du Breton, et d'après de lumineux plans directeurs

(1) *Lorraine-Artiste* (nos du 15 mars et du 1er avril 1902).

(2) Signalons encore la série de l'*histoire de l'ouverture* donnée en la saison 1900-1901, et passant en revue les ouvertures célèbres, depuis l'*Orfeo* de Monteverde jusqu'au *Wallenstein* de V. d'Indy.

qui font l'admiration secrète de ceux-là même qui le jalousaient, ne cesse pas d'étonner les Lorrains, épris d'art, ainsi que je le faisais remarquer au début de cette étude, mais manquant si souvent de confiance en eux-mêmes pour passer de la haute spéculation aux déterminations pratiques et journalières. M. Guy Ropartz est un chef d'orchestre né. Il dirige Beethoven avec un goût très rare et très sûr, Wagner avec passion et César Frank avec ce culte mystique et délicat que lui ont voué ses fidèles... C'est, au physique, un homme de taille moyenne, de mouvements agiles et souples (il ne dédaigne pas la pratique de certains sports), malgré la carrure assez forte des épaules. Ses mains sont blanches, expressives et fines; son visage, d'une belle régularité de traits, s'ombrage d'une magnifique barbe châtain foncé. Mais ce qui est captivant au possible en lui, c'est son regard gris bleu : tantôt lointain et mystique, comme transporté aux landes natales, tantôt pétillant et vif. Aux répétitions générales et pendant les concerts, ce regard, parfois, se fait dur et autoritaire, soit pour réprimer l'erreur d'un instrumentiste, soit que le maître veuille arrêter quelque indiscret se livrant dans la salle à une causerie trop bruyante. M. Guy Ropartz, comme tous les hommes de valeur, compte autour de lui des ennemis et des amis; je ne crois pas qu'il puisse compter un détracteur sérieux.

C'est que l'évidence du bien intellectuel et moral accompli par lui en cette ville apparaît avec une telle netteté aux Nancéiens qu'ils ne songent, en passant devant le Conservatoire ou devant la salle Poirel, qu'à se murmurer les vers délicieux de Gérard de Nerval (1) :

« Ici l'on passe
Des jours enchantés,
L'ennui s'efface
Aux cœurs attristés
Comme la trace
Des flots agités. »

René d'Avril.

Nancy, mai 1902.

Esthétique musicale. VI. — le formalisme.

Entre ces deux termes, — l'émotion et la mélodie — les intermédiaires sont, je crois, de deux sortes : les uns viennent de notre imagination habituée à se représenter les idées et les sentiments sous une forme sensible (mouvements et couleurs) qu'on peut très bien reproduire avec des sons *faisant image* (c'est l'art de l'instrumentation combiné avec celui du rythme); les autres sont des faits de nature. Parmi ces derniers, le principal est le langage. Instinctivement, nos passions se traduisent par les inflexions, le mouvement, l'intensité, le timbre de notre voix. Or la musique, vocale à l'origine, a continué, en devenant instrumentale, à se régler sur la voix. Elle traduit donc les passions au même titre et dans la même mesure que la voix humaine. Sans doute, entre les vibrations des cordes d'un quatuor et un état moral tel que la haine, l'amour, la colère, la mélancolie, etc..., la logique ne voit rien de commun; l'embarras où nous sommes pour associer raisonna-

(1) Chœur d'amour (*La Bohème galante*).

blement ces contraires se trahit assez dans la terminologie vague dont nous faisons usage : *exprimer*, *traduire*, *représenter* les passions... Mais c'est précisément à cause de cette difficulté fondamentale que certains arts existent ; s'ils nous charment, c'est parce qu'ils en triomphent. Dans la grande majorité des cas, l'œuvre d'art apparaît comme un effort original ayant pour but de produire ce prodige: l'âme devenue exprimable et sensible. C'est parce que ni les moyens et les détours employés pour arriver à ce but, ni les associations provoquées ne sont nécessairement les mêmes, qu'il y a des artistes plus ou moins bien inspirés, des écoles, et des commentateurs qui ne s'entendent pas toujours.

D'après Hanslick, la musique exprimerait seulement le *dynamisme* des passions. — En ce cas, il serait difficile de distinguer le langage de l'amour de celui de la haine. On oublie que le *timbre* joue un rôle aussi grand dans le langage que dans la musique et que, dans celle-ci comme dans celui-là, il est déterminé par la qualité du sentiment.

Si ces observations sont exactes, elles suffisent à faire justice d'une assimilation de l'œuvre musicale avec une sorte d'arabesque en mouvement. Examinons cependant la valeur de cette seconde idée.

1° A quelles arabesques a pu penser Hanslick en employant un tel mot à propos de musique? Ce n'est pas, évidemment, aux œuvres si connues et si admirées des peintres décorateurs du XVIe siècle, dont les arabesques font une grande place au modèle naturel: pampres en spirales, branches de laurier, feuilles de lierre, fleurs, fruits, panthères, léopards, lions, enfin figures humaines. Il n'a pu songer davantage aux arabesques de l'Alhambra ou aux décorations murales d'Herculanum et de Pompeï. Il s'agit évidemment, dans sa théorie, d'une arabesque *sui generis*, dont peut seule donner une idée l'association de plusieurs mouvements mélodiques simultanés (1). Mais une telle arabesque (je parle seulement du schéma qui la réaliserait) n'existe ni dans la nature, ni dans l'art. Quelle lumière pouvons-nous attendre d'un fait chimérique proposé comme explication d'un fait réel? — *Obscurum per obscurius*.

2° Les trois ou quatre parties à mouvements différents dont se compose, par exemple, une fugue, peuvent bien faire songer à des lignes souples qui seraient superposées, quelquefois entrelacées; mais le langage d'un orateur, avec ses inflexions multiples, pourrait avoir pour schéma une ligne de ce genre: ce schéma, cependant, serait loin de représenter l'éloquence. — Il faudrait dire *d'après quelle loi les arabesques musicales sont organisées*.

3° J'ai pris un morceau de musique, l'adagio de la *Sonate pathétique*, et, sur du papier pelure, j'ai tracé l'arabesque qu'on obtient en suivant les lignes mélodiques. Le résultat obtenu est tout ce qu'on peut imaginer de plus déplaisant, incohérent et absurde. L'expérience me paraît intéressante, car Hanslisk a beau parler de ses *lignes sonores*, nous ne pouvons les saisir que comme *lignes*, situées dans l'espace. Or, ces lignes sont un grimoire sans valeur esthétique. Voici d'autres critiques de principe :

(1) Nicomaque de Gérase (*Manuel d'Harmonique*, ch. IV) définissait le son « un degré *sans largeur* de la voix mélodique ». Comme le fait observer M. Ch.-E. Ruelle, c'est une métaphore empruntée à la géométrie et tendant à voir dans la musique un système de lignes faisant arabesque.

4° Ce que cherche Hanslick, c'est l'explication du beau musical; or une « arabesque » peut être agréable, gracieuse, jolie; je doute que, telle qu'il la comprend (dépourvue de couleur, de figures animales ou végétales), elle puisse jamais être vraiment belle. On ne pleure pas d'émotion en regardant de simples lignes. — Une ligne n'est qu'une limite.

5° Une arabesque est toujours un ornement accessoire dans un ensemble; elle peut contribuer à l'éclat d'un monument (thermes de Titus, loges du Vatican, villa Hadriana, etc.), mais elle n'est jamais une œuvre indépendante se suffisant à elle-même. En est-il ainsi d'une symphonie?

6° Une arabesque n'est soumise à aucune loi physique; l'art musical, au contraire, ne peut s'affranchir du déterminisme des lois acoustiques ni des lois de la respiration (rythme).

7° Il y a dans la musique beaucoup de choses essentielles qu'une arabesque linéaire ne saurait représenter même par une analogie lointaine (on le voit de reste en examinant les neumes, qui sont l'arabesque du plain-chant) : la tonalité, le mode, la mesure, la gamme, les modulations, le registre employé. Comment reproduire, par le dessin, une modulation enharmonique? un accompagnement dramatique comme celui du *Roi des Aulnes* (Schubert)? Une note longtemps répétée est le contraire d'une arabesque et peut produire un effet très musical.

8° Une des choses qui m'intéressent le plus, dans une symphonie, c'est le développement d'une idée ; y a-t-il rien de tel dans une « arabesque » ?

9° Alors même que la musique ne serait qu'un système d'arabesques (simples lignes), toute valeur psychologique en serait-elle nécessairement exclue? L'écriture n'est-elle pas, elle aussi, un système de lignes? Les graphologues n'y voient-ils pas cependant, non sans quelque raison, un reflet appréciable du caractère de l'écrivain? Pourquoi ne pas admettre qu'avec le temps, et grâce à certains artistes de génie, les formes les plus sèches sont devenues capables d'exprimer la vie et de porter un sens? Quatremère de Quincy a dit de Raphaël: « Il a fait de l'arabesque *un langage figuré* dont les hiéroglyphes, connus de tout le monde, donnent encore au spectateur le plaisir de les avoir devinés », et Hittorf affirme que, dans l'arabesque, « il faut chercher avant tout l'*unité de la pensée* » (1)!

10° Une hypothèse n'est admissible que si elle rend compte des faits; or celle de Hanslick ne s'accorde pas avec les documents biographiques nous montrant dans quelles conditions les grands compositeurs ont écrit leurs œuvres. Elle ne s'accorde pas non plus avec l'émotion commune produite par l'art musical et avec l'habitude que nous avons de juger le caractère du compositeur d'après son œuvre. Si un art n'est ni pensée, ni sentiment; s'il ressemble au jeu qui consiste à tracer des lignes dans l'espace, au milieu de l'obscurité, avec un bâton dont le bout est enflammé, en quoi peut-il nous intéresser? Il y a des tapis d'Orient dont le dessin ne signifie rien, et qui ont pourtant beaucoup de charme; mais nous émeuvent-ils comme la musique? J. C.

(1) V. Lewis Gruner : *Descriptions of the plates of fresco decorations and stuccoes of churches and palaces in Italy, etc...* London, 1844, gr. in-4°.

Lectures musicales : I. *l'Epître à M. de Niert.* — II. *Le Pantaléon, d'après la correspondance de Grimm.*

Voici un écrivain assez mécontent de la façon dont ses contemporains conçoivent l'opéra. Il leur reproche d'avoir perdu le goût de la mélodie et du chant aimable ; de trop rechercher la musique instrumentale ; de multiplier avec exagération les instruments de l'orchestre ; de vouloir faire des tragédies lyriques, de grands drames prétentieux, au lieu de s'en tenir aux simples « divertissements » et aux ballets d'autrefois ; il s'étonne enfin que le goût pour l'opéra tienne une si grande place dans l'esprit public, et coïncide avec la misère publique. Ce critique peu révolutionnaire n'est autre que notre bon fabuliste Jean de La Fontaine, qui s'exprime ainsi dans l'épître à M. de Niert (né à Bayonne en 1597, musicien du duc d'Epernon, puis du duc de Créquy, un des quatre premiers valets de chambre de Louis XIII, puis de Louis XIV, mort le 12 février 1682) :

Ce n'est plus la saison de Raymon ni d'Hilaire (1) :
Il faut vingt clavecins, cent violons pour plaire ;
On ne va plus chercher au bord de quelque bois
Des amoureux bergers la flûte et le hautbois.
Le théorbe charmant, qu'on ne voulait entendre
Que dans une ruelle, avec une voix tendre,
Pour suivre et soutenir par des accords touchants
De quelques airs choisis les mélodieux chants,
Boisset, Gaultier, Hémon, Chambonnière, la Barre (2),
Tout cela seul déplaît et n'a plus rien de rare ;
On laisse là du But, et Lambert, et Camus (3) ;
On ne veut plus qu'Alceste, ou Thésée, ou Cadmus (4).
Que l'on n'y trouve point de machines nouvelles,
Que les vers soient mauvais, que les voix soient cruelles,
(De Baptiste épuisé, les compositions
Ne sont, si vous voulez, que répétitions) :
Le Français, pour lui seul contraignant sa nature,
N'a que pour l'opéra de passion qui dure.
Les jours de l'opéra, de l'un à l'autre bout,
Saint-Honoré, rempli de carrosses partout,
Voit, malgré la misère à tous états commune,
Que l'opéra tout seul fait leur bonne fortune.
Il a l'or de l'abbé, du brave, du commis ;
La coquette s'y fait mener par ses amis...

Dans la suite de l'épître, La Fontaine nomme les « illustres » clavecinistes Certain (Mlle), Hardel, *Couperain.*

(1) Mlle Raymon (alors retirée chez les Visitandines de la rue du Bac), que Gourville (*Mémoires*, t. LXII, p. 399 de la collection Petitot) nous montre chantant à un souper donné par le duc de Bourbon en 1668. — Mlle Hilaire, belle-sœur du musicien Lambert, qui chantait les premiers rôles dans les ballets du Roi.

(2) Boisset, un des surintendants de la musique du Roi. — Gaultier, célèbre joueur de luth, né à Marseille. — Hémon et Chambonnière, clavecinistes. — La Barre, dont quelques airs se trouvent dans le *Recueil des plus beaux airs qui ont été mis en chant* (1661).

(3) Du But, compositeur et élève de Gaultier. — Lambert. — Camus, maître compositeur de la chambre du Roi.

(4) *Alceste* ou *le Triomphe d'Alcide*, tragédie lyrique en 5 actes, paroles de Quinault, musique de Lulli (représentée le 19 janvier 1674). — *Thésée*, tragédie lyrique en 5 actes et un prologue, paroles de Quinault, musique de Lulli (2 févr. 1675). — *Cadmus et Hermione*, 5 actes et un prologue, par les mêmes (11 février 1673).

Le Pantaléon.

(D'après la correspondance de Grimm.)

C'est à la Régence, en cet établissement où le patron Rey sert un café d'une espèce particulière, capable (remarque déjà Montesquieu) de donner de l'esprit à ceux qui en manquent. Du moins n'est-il personne qui ne se figure en avoir dix fois plus en sortant qu'en entrant. De ce merveilleux breuvage la recette, hélas ! est perdue, comme celle de l'eau de Jouvence, ou de l'onguent de Fier-à-Bras.

Autour d'une table, trois habits sont assis, trois habits du beau monde. Perruques bien poudrées, bas bien tirés, ce je ne sais quoi de suffisant et de vide qui annonce de très grands seigneurs. Et malgré tout ils sont charmants, sortant de chez le meilleur faiseur. L'un est bleu ciel, et n'a point l'air bête ; le second est vert, et ne semble point misanthrope ; le troisième est jaune, et ne paraît pas ridicule. Tous trois parlent très haut, et tous en même temps ; cependant qu'ils regardent (car telle est la mode) les « pousse-bois » remuer tours et cavaliers, les dames et les fous courir en diagonale, et les rois bloqués dans les coins avancer péniblement, d'un seul pas à la fois, alourdis qu'ils sont par leur grandeur. Or, la partie est animée, l'affaire est chaude, les paris sont ouverts : c'est Mayot qui lutte contre Philidor !

* * *

Soudain, en tonnerre s'ouvre la porte, et, bousculant les chaises, bondissant comme un lièvre traqué, insoucieux des imprécations qui l'accueillent, un habit orange se précipite, hagard, tourne deux ou trois fois sur lui-même, perd son chapeau, le ramasse, le laisse tomber de nouveau, et, finalement, s'affaisse haletant à côté des trois amis.

L'Habit bleu ciel. — Eh ! bon Dieu, comte, quelle mouche vous pique ? Votre bel habit orange serait-il la tunique du centaure ? La guerre est-elle déclarée ? Voltaire est-il mort ? Ou la chienne de Mme la comtesse du Barry est-elle malade ?

Et tous trois de rire aux éclats, au grand dam de Mayot qui, distrait, roqua sans à propos.

L'Habit orange. — Riez, Messieurs, riez tant qu'il vous plaira. Je viens d'ouïr la merveille la plus surprenante, la plus charmante, la plus attachante ! Le triomphe de l'esprit humain, diraient les philosophes ! Le dernier mot de la civilisation corruptrice, soupirerait M. Rousseau ! Un instrument capable d'inspirer, successivement ou simultanément, l'amour pur et l'amour sensuel, la haine, la colère, le rire et les larmes, la « morbidezza » italienne et la « furia » française. Tout un orchestre en un petit coffre ! la voix humaine avec ses tendresses, la passion qui sanglote, et les notes perlées de la joie qui s'exalte ! Ah ! Messieurs ! pourquoi Rameau n'est-il plus ici ? Lui seul pourrait vous décrire les beautés de cette invention, et vous en donner quelque idée par le geste et par la voix. Mais vous irez l'entendre. Vous seriez les derniers des sauvages si vous n'en étiez point émus, comme l'ont été tout à l'heure les moins sensibles d'entre nous !

L'Habit jaune. — Par les cornes du diable! voilà qui va fort bien. Mais

ramassez votre chapeau, je vous prie, rajustez vos manchettes, et dites-nous le nom et l'inventeur de ce merveilleux instrument. Le clavecin est-il mort ? Irons-nous bientôt à son enterrement ? Je le regretterai, pour ma part, car ses touches noires et blanches faisaient valoir les mains qui se posaient sur elles ; et, après tout, ce qu'il y a de mieux dans la musique, ce sont les femmes qui en font !

L'Habit orange. — Hélas ! le primitif clavecin est encore roi pour longtemps. Il n'y a, dit-on, aujourd'hui, que deux hommes en Europe qui sachent jouer du *pantaléon*. Car c'est un instrument terriblement compliqué. Figurez-vous une espèce de *tympanon* qui a 276 cordes, et se joue avec des baguettes. Ah ! Messieurs, si vous aviez entendu M. Noël, musicien de la cour de Brunswick ! Ce diable d'homme en fait plus avec ses deux baguettes qu'un claveciniste habile avec ses dix doigts. Faire *chanter* un instrument avec des baguettes ! quelle difficulté vaincue ! Et vous croiriez entendre tantôt les arpèges des harpes, tantôt les mélodies des violons, voire même le chant en basse-taille des violes de gambe ou les pizzicati des violes d'amour !

L'Habit vert. — Eh ! Monsieur ! que nous parlez-vous là de nouveauté ! Il date de soixante ans, votre *pantaléon*. Je ne voudrais point souffler sur vos enthousiasmes, mais mon père, qui se piquait d'être bon musicien, touchait déjà de cet instrument chez la célèbre Ninon de Lenclos, vers 1705, et ce fut une grande joie pour l'abbé de Châteauneuf, qui fut l'amant de cette belle alors qu'elle n'avait encore que quatre-vingts ans ! Mon père m'a maintes fois raconté ces circonstances, et il ajoutait que l'inventeur était un Saxon, Pantaléon Hebenstreit. Il avait même coutume de s'émerveiller qu'une si belle chose vînt d'un pays si peu propre à produire des hommes de feu et de génie.

L'Habit bleu ciel. — Il est certain qu'un Allemand donnant quelques symptômes d'esprit peut être regardé comme une véritable merveille !

L'Habit orange (vexé). — C'est du moins ce que disent les ignorants. Car, en poésie, ils commencent à nous égaler ; en philosophie, ils nous sont supérieurs, par ce fait même que chez eux les princes sont philosophes. Enfin, en fait de musique, il faut que la France se mette à l'école de l'Allemagne.

L'Habit vert. — Oh ! Monsieur ! comme vous allez vite en besogne ! Et l'Italie, qu'en ferons-nous ? N'est-elle pas la patrie de la mélodie, de la danse et des plus doux accords ?

L'Habit orange. — Dites plutôt le pays des ritournelles obligatoires, des courantes lugubres et des pauvres harmonies !

L'Habit jaune (conciliant). — Demandons l'avis de Philidor. Il est bon juge en la matière ; et, justement, la partie d'échecs est terminée. — Que pensez-vous de M. Noël et de son pantaléon ?

Philidor (distrait). — Il est assez fort..., mais... je lui rends une tour.

L'Habit orange. — Au diable les pousse-bois ! Allons, Messieurs, il faut en découdre ! La question en vaut la peine, et la rivière n'est pas loin !

* * *

Voilà comment, sur une berge écartée de la Seine, à la lueur incertaine d'un reverbère fumeux, par mélomanie, se coupèrent la gorge quatre « habits » du bel air, vert, bleu, orange et jaune... pour la plus grande gloire de Herr Panta-

léon Hebenstreit, mort cinquante ans auparavant, afin que, dans l'avenir, en nos restaurants de nuit, sous le nom euphonique de czimbalum, le pantaléon accompagnant les énervantes variations de Rigos irrésistibles, fît pâmer et cascader les princesses belges nées dans l'Amérique.

PAUL GLACHANT.

Théâtres et Concerts

LE FESTIVAL LYRIQUE. — Les représentations de Wagner au Théâtre du Château d'Eau ont été un grand succès pour M. Cortot, un triomphe auquel il fallait s'attendre pour MM. Mottl et Richter. J'ai retrouvé, dans *Tristan*, le Mottl de Carlsruhe, dans le *Crépuscule*, le Richter de Bayreuth. Peut-être l'orchestre du premicr, si expressif et profond, était-il, par moments, un peu trop discret, mais la faute est sans doute à l'acoustique de la salle. Quant à M. Richter, c'est le chef élu, prédestiné à conduire les drames de Wagner : il a, plus que tout autre, la puissance, l'émotion solennelle et en quelque sorte plus qu'humaine, la force immense et mesurée à la fois, qui furent les qualités maîtresses de ce génie constructeur avant tout, digne héritier de J.-S. Bach. Et le plaisir d'entendre les paroles, toutes les paroles, sans rien perdre cependant des thèmes qui montent de l'orchestre ! Il est vrai que ce plaisir dut être quelque peu diminué pour les spectateurs ignorants de la langue allemande : car le roi Marke, le traître Hagen, les filles du Rhin et les vassaux de Gunther étaient les seuls à parler français. Mais je veux supposer que personne n'eut l'idée saugrenue de venir écouter un drame sans être en mesure d'en comprendre le texte, au moins avec l'aide d'une traduction.

L. L.

OPÉRA-COMIQUE. — La *Troupe Jolicœur*, comédie musicale en trois actes, paroles et musique de M. Arthur Coquard (d'après une nouvelle de M. Henri Cain).

En donnant la *Troupe Jolicœur* au lendemain de *Pelléas et Méllisande*, le directeur de l'Opéra-Comique témoigna d'un éclectisme avisé. Il ne faudrait pas cependant en conclure que les deux œuvres puissent être opposées l'une à l'autre ; il ne faudrait pas supposer non plus qu'elles aient un lien de parenté. Elles procèdent cependant d'une même recherche de faire vrai, d'un même désir de s'affranchir de la convention qui a enserré pendant bien longtemps le drame musical. Mais loin de moi la pensée de faire de la *Troupe Jolicœur* une partition de combat, de combat rétroactif, bien entendu. M. Arthur Coquard a eu le mérite de ne pas vouloir nier l'évolution musicale de son époque, et il a su en même temps rendre aux traditions du passé l'hommage qu'il leur devait. S'il m'était permis de mêler les termes profanes de la politique au langage consacré de la musique, je dirais qu'il m'apparaît en ces pages comme un « anarchiste du gouvernement » : sa musique est celle d'un compositeur qui aurait marché au secours de la victoire du vérisme sur le poncif.

Dans un prologue qui fut supprimé à la première représentation, puis rétabli à partir de la seconde, nous avons vu Mme Jolicœur, la patronne d'une roulotte de forains, recueillir, en un bois dont les arbres ploient sous la neige et crépitent sous le givre, une petite fille grelottant de froid ; l'enfant s'appelle Geneviève, elle est orpheline ; maman Jolicœur est bonne sous son aspect bourru, elle réchauffe la fillette, elle la fera élever.

Au premier acte, quinze ans plus tard. C'est le 14 juillet, le soir, sur une place publique. La fête bat son plein : c'est un vacarme assourdissant de cors de chasse, de cornets à pistons, de boniments ; sur la *Marseillaise* vient se greffer la romance de *Mignon*, puis la *Czarine*, puis la *Marche Hongroise*. Il y a là un tableau instrumental où le contrepoint est fort savamment manié par M. Arthur Coquard ; c'est un effet

que Gustave Charpentier avait essayé avec plus de fougue dans la *Vie du Poète*, et que M. Coquard a recommencé en l'assouplissant aux règles de la symphonie. Le charivari et les danses se calment ; et nous apprenons que Geneviève, devenue une artiste de la troupe Jolicœur, est en butte aux obsessions d'un forain, Taureau, lutteur, un brutal, qu'elle est courtisée par Loustic, le petit clown de la troupe ; et qu'enfin elle préfère un jeune musicien, compositeur, Jacques. Geneviève apparaît et chante, sur un amusant accompagnement de harpe aux cordes fatiguées et de mandoline, une chanson d'une banalité très voulue.

Au deuxième acte, la roulotte est installée sur une grand'route près le plateau de Châtillon. Geneviève est retrouvée par Jacques, et tous deux s'avouent leur amour, font des rêves de bonheur. Les duos d'amour sont traités avec délicatesse. Comme contraste, scène violente où Taureau, aviné, vient sommer Geneviève de devenir sa femme. Elle refuse, il lève sur elle sa main terrible ; Loustic s'interpose, il tombe à moitié mort.

Au troisième acte, Loustic sort de l'hôpital. Geneviève, qui aime toujours Jacques, et va se marier avec ce dernier, laisse néanmoins espérer à Loustic qu'elle ne l'abandonnera pas. Mais voici Taureau qui sort de prison ; il supplie Loustic de lui pardonner, et il apprend au pauvre petit convalescent que Geneviève et Jacques sont depuis longtemps l'un à l'autre. C'en est trop pour Loustic : il meurt, tandis qu'autour de lui, pour le consoler, les forains de la troupe Jolicœur lui parlent de printemps et d'espoir.

Cette idylle dramatique a fourni à M. Arthur Coquard le prétexte d'une partition rigoureusement bien écrite, à la trame harmonique classiquement développée. La science du coloris et des oppositions n'est pas un des moindres mérites du compositeur, et il a su habilement faire succéder des phrases de délicate mélancolie à des passages de populaire et bruyante gaîté. La *Troupe Jolicœur* est une œuvre tout à fait honorable.

LOUIS SCHNEIDER.

LA CHANTERIE. — A la fin de mai avait lieu, à la salle de la rue d'Athènes, la troisième séance de *la Chanterie*, par Mme Marie Mockel et son quatuor : concert charmant et réussi de tous points, dont le grand mérite est d'offrir aux amateurs des chansons à trois, quatre ou cinq voix, qu'ils n'auront guère l'occasion d'entendre ailleurs.

La première partie du concert, consacrée aux œuvres anciennes, nous a particulièrement charmé par l'audition des trois chansons en vers *mesurés*, de Baïf, mises en musique par J. Mauduit et Cl. Le Jeune. Elles sont délicieuses, avec leur air fané de chants d'église voluptueux. La troisième, « Vous me tuez si doucement », a semblé surtout plaire par sa mièvrerie galante :

« S'il faut mourir, mourons d'amour. »

La *Chanson populaire flamande*, à la fois ardente et triste, sur un rythme lent, est aussi bien caractéristique. J'ai fort goûté le *Chant funèbre*, à quatre voix, de Schubert; tout en songeant avec affliction aux révélations récentes d'après lesquelles ce génie si distingué aurait sombré dans l'alcoolisme !

La deuxième partie renfermait un bon choix d'œuvres modernes. Six duos et quatuors de Brahms, courts, simples et clairs. Musique reposante s il en fut. Le duo *Devant la porte* est même tout à fait *vieux jeu*, avec la répétition à satiété des mêmes paroles. On a bisé le *Gare à toi*, admirablement détaillé par Mmes Mockel et G. Marty.— O na bissé également la chanson de Bilitis, de M. P. Louys, mise en musique par M. Cl. Debussy ; et véritablement il s'élève, de cette mélodie très vague accompagnant un récitatif presque parlé, une poésie comparable à celle des vers de Verlaine commentés par M. R. Hahn. — Un peu plus ordinaires, les deux duos de Sylvio Lazzari, un peu trop de même style. — Signalons, enfin, la manière origi-

nale dont Mlle A. Sauvrezis a traité l'*Epigramme funéraire* de Hérédia. Un récitatif de ténor, soutenu par des accords de harpe. Et, là-dessus, un accompagnement de trois voix de femmes, à l'unisson, en manière de thrène antique. L'effet est exquis.

L'ensemble mérite tous les éloges. Les voix sont bien fondues : on croirait ouïr des instruments dans un orchestre. En ce temps-ci, c'est le meilleur compliment qu'on puisse adresser à des chanteurs. Jadis on avançait, au contraire, que de bons instruments devaient *chanter* comme des voix humaines. Il faut bien changer un peu, et savoir, à l'occasion, intervertir les métaphores.

La dernière séance de la *Chanterie* a été donnée le lundi 9 juin avec le même succès.

P. Glachant.

Scola Cantorum. — Le 11 juin M. Risler, devenu chef d'orchestre, conduisait, avec beaucoup de précision et d'intelligence, l'ouverture d'*Egmont* et cette VIIIe symphonie trop peu connue, si fraîche et si saine, que M. d'Harcourt, si je ne m'abuse, excepte de l'anathème porté par lui sur les dernières œuvres de Beethoven. On a fait un succès mérité au jeune chef et au jeune orchestre. Le programme comprenait en outre la sonate op. 110 (en *la* ♭), et deux impromptus de Schubert, dont le développement laisse à désirer : ceci était la part de M. Risler, pianiste. Un cycle de *lieder* de Schubert, et l'admirable air de *Fidelio*, formaient la part de Mme Raunay, et de M. Risler, accompagnateur. La soirée a donc été fort belle, tout en gardant, en cette petite salle, ce caractère intime, un peu familier, sans lequel il n'est peut-être pas de vrai plaisir musical.

Le 14 avait lieu le concert, ou, pour parler plus exactement, l'examen public de la classe d'orchestre placée sous la direction de M. d'Indy. Je n'aurais, pour louer cette séance, qu'à reprendre une phrase du maître, qu'on a pu lire quelques pages plus haut, sur les orchestres médiocres en leurs éléments, que conduisent des chefs vraiment dignes de ce nom. Les « éléments » n'étaient pas tous médiocres, mais pour la plupart inexpérimentés. Cependant, il a rarement été donné d'entendre une exécution plus vivante, plus fouillée, plus variée en ses rythmes et vigoureuse en ses nuances de la IVe Symphonie qui présente, comme on sait, de réelles difficultés. L'orchestre a également accompagné avec beaucoup de discrétion et de goût le concerto pour 2 violons de Bach et un air de *Judas Macchabee* de Händel. Les solistes étaient élèves de la *Scola*.

L. L.

M. Adalbert Mercier. — J'aime, — j'ai déjà eu l'occasion de le dire — la musique pure, sans prétentions *littéraires ;* aussi m'est-il agréable de signaler l'œuvre d'un jeune compositeur, M. Adalbert Mercier, récemment exécutée à la salle Humbert de Romans, sous la direction de M. Charpentier : *Prélude symphonique.*

Au début de l'introduction, les notes solennelles des trompettes et des cors nous invitent à une fête religieuse. Bientôt, en effet, repris par les instruments du quatuor, un premier motif se dessine, dans lequel l'âme chante et affirme doucement sa foi.

Les arpèges qui, à la fin de l'introduction, accompagnent ce chant, mettent encore en relief sa signification mystique.

La suite de la symphonie, à partir d'un rappel de cor, ramène un second motif qui traduit des sentiments de *ravissement* et d'*extase*, voisins des premiers dont ils présentent d'ailleurs l'épanouissement. Au motif s'ajoute peu à peu une phrase calme et recueillie, exprimant un amour tendre et confiant. Mais les accents solennels du début,repris par les cuivres, reviennent bientôt avec plus d'éclat et d'enthousiasme. La symphonie se développe par la combinaison de ces thèmes qui, au sein de libres transformations, en assurent l'unité par leur retour simultané. Le traitement de ces motifs donne lieu à un développement progressif et,pourrait-on dire,*ascensionnel* où, après un instant de fièvre et d'inquiétude, l'âme croyante, longtemps partagée, et combattue

des cris de la terre, se dégage, s'exalte, s'élève au plus haut degré de l'intensité. C'est le moment de la foi éperdue et enthousiaste, du ravissement causé par la divine présence. Aussi le chant l'amour reparaît-il alors pour exprimer cet état de bienheureuse exaltation, repris cette fois-ci par tous les instruments à l'orchestre, et c'est encore ce chant — l'amour vainqueur — qui vient à la fin du morceau, nous faire entendre, non plus des accents d'allégresse, mais les derniers murmures, tendres et confiants, d'une âme qui goûte enfin les joies de l'abandon et de la paix.

Cette composition fut très goûtée et très applaudie.

Albert Bazaillas.

Ecole Niedermeyer. — Le 12 juin, pour célébrer le centenaire de la naissance de Niedermeyer, a eu lieu, à l'Ecole du même nom, un très brillant concert organisé par MM. Gustave Lefèvre, directeur, et Henri Heurtel, administrateur, avec le concours de Mme Charlotte Telska, de MM. Victor Debay, Paul Daraux, Gabriel Fauré, Eugène Gigout, A. Périlhou, Omer Letorey, etc. Cette séance solennelle fait le plus grand honneur à une Ecole qui a rendu les plus grands services à l'art musical et qui est digne de respect à tous égards.

M. Raymond Marthe. — Avec le concours de MM. Gabriel Fauré, Charles Tournemire, Albert Geloso, Pierre Monteux, le 6 juin, M. Raymond Marthe a donné, à la salle Pleyel, un très beau concert. L'excellent professeur-virtuose, dont la main droite est plus louable encore que la main gauche (ce qui n'est pas peu dire), s'est fait justement applaudir dans le Concerto en *la* mineur de Schumann et dans la suite en *ré* majeur (nº 6) de J.-S. Bach (pour violoncelle seul). Technique parfaite, — exempte de « pose », ce qui est rare ! Grand succès aussi pour M. Gabriel Fauré, dont Mme Bertrand-Herzog a excellemment chanté la « Rose d'Ispahan » et qui accompagna lui-même, sans vain étalage de virtuosité, son admirable quatuor en *ut* mineur.

*
* *

Parmi les autres concerts les plus brillants auxquels nous avons été conviés, nous citerons : celui de M. Henri Thiébaut (directeur de l'Ecole de musique et de déclamation d'Ixelles-Bruxelles), donné le 2 juin, à la salle Pleyel, avec le concours de Mmes Mockel, Lagneau, Mirande, Marie Bara, Herman, Verneuil, *Georges Marty*, Mlles Delcourt, Magda, etc., les voix de femmes des cours d'ensemble de Mmes Chevillard, Breton et Geloso, Jeanne Lyon, A. Sauvrezis, etc., A signaler, une composition originale de M. Thiébault sur les paroles de Jean Rameau :

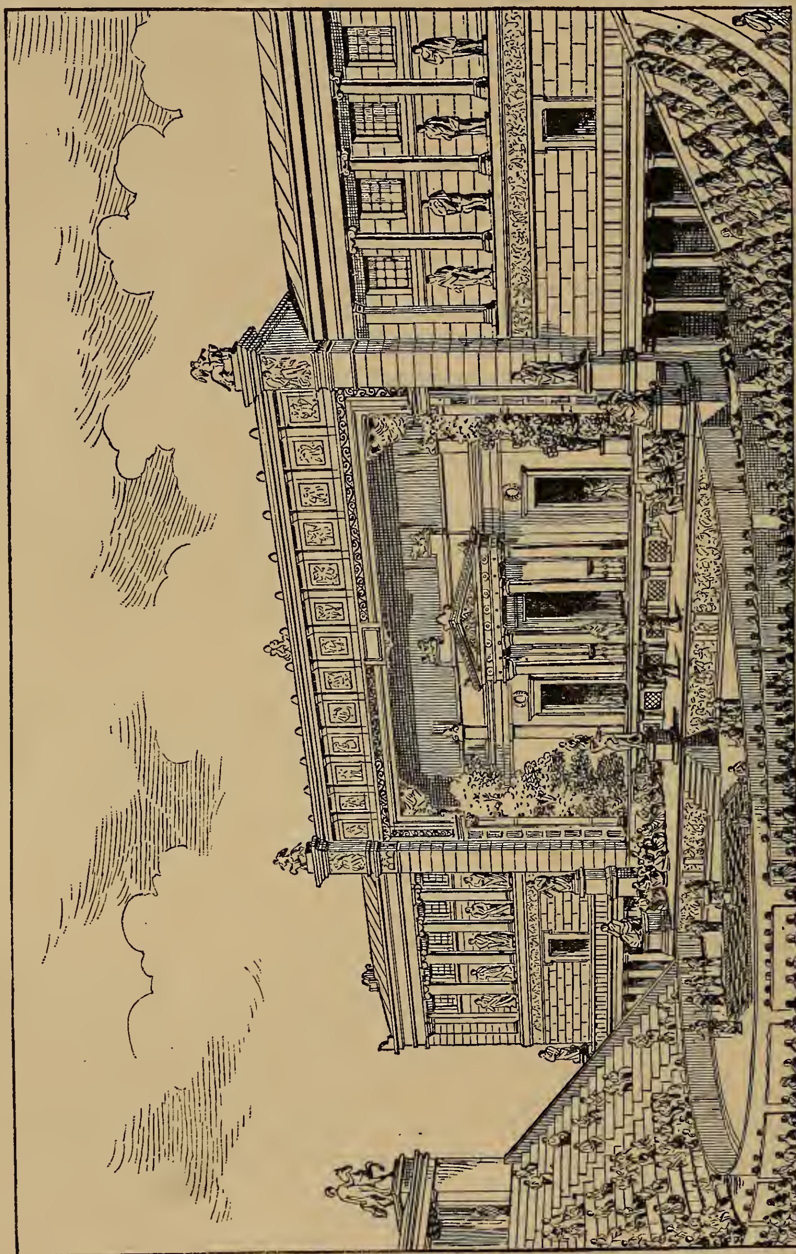
Comme un grand chien de pourpre aux cent langues dorées,
Le soleil mord la plaine et pompe les torrents.....

— Le *Festival franco-américain* (Palais du Trocadéro, 12 juin), donné par la Société des Concerts modernes. — La matinée (grande salle du *Journal*, 16 juin), donnée par la Société de secours aux étudiants de l'Ecole Russe, les Hautes Etudes sociales. — Le Concert donné par le Conservatoire national de musique (12 juin) au profit des Etudiants Martiniquais. — Les séances d'orgue (régal réservé à quelques intimes spécialement invités) que M. Alex. Guilmant, le célèbre compositeur-virtuose, donne tous les lundis soirs au Trocadéro, et dont la première fut consacrée à l'Ecole française.

Nouvelles publications.

H. Ritter, professeur d'histoire musicale à l'Ecole royale de musique de Würzburg : Encyclopédie illustrée de l'Histoire musicale (all.) — Leipzig, Max Schmitz, 1902. Tomes I et II, 131 et 178 pp.; in-8º, avec gravures dans le texte et hors texte.

Cet ouvrage illustré, dont les deux premiers volumes sont consacrés à la musique antique et à la musique du moyen âge, est franchement destiné à la vulgarisation. L'idée est excellente en soi de commenter l'histoire par l'image, et le livre de



Théâtre de Dionysos à Athènes.

M. Ritter n'a pas la décevante monotonie et la vaine emphase qui rendent illisibles tant d'histoires de la musique plus ou moins savantes : on peut, en le feuilletant, apprendre à connaître la forme des instruments à travers les âges, l'appareil des représentations scéniques, les signes de la notation, les costumes des musiciens, et des spécimens

de leur art. Le danger, pour un ouvrage à la fois si vaste et si élémentaire, est l'inexactitude. M. Ritter n'y a pas échappé : il reproduit (t. I, p. 100) comme exemple d'une scène de tragédie grecque un bas-relief où la présence d'un esclave effaré et d'une joueuse de flûte (pour accompagner les acteurs) indique clairement le genre comique et l'époque romaine ; et il ne trouve à citer, comme types de mélodies grecques, que deux textes dont l'un (1re Pythique de Pindare) est fort suspect et l'autre (Hymne à Déméter) universellement rejeté par la critique. Mais je suis si loin d'attacher une grande importance à ces erreurs que je reprocherais plutôt à M. Ritter d'avoir donné trop de place dans son ouvrage à la musique antique. Sans doute il y a continuité entre le moyen âge et l'antiquité, mais cette continuité est illusoire d'un côté, très



Instruments de musique égyptiens (d'après Rossellini).

difficile à établir de l'autre : illusoire, parce que les théoriciens du moyen âge, copiant Boèce, ont appliqué sans discernement la nomenclature antique ; difficile à établir, parce que la transition entre la musique grecque et le chant grégorien ou ambrosien, entre *l'Hymne à la Muse* et les premiers *Alleluias*, nous fait absolument défaut (1). Aussi ai-je plaisir à constater que M. Ritter est un guide beaucoup plus sûr et mieux informé pour le moyen âge que pour l'époque gréco-romaine. Les neumes, la notation proportionnelle, le déchant, l'art des trouvères et les préceptes des maîtres-chanteurs, le développement de la polyphonie, toutes ces questions sont traitées avec beaucoup de clarté et un détail très suffisant. Il faudrait nous estimer heureux, si les élèves de nos conservatoires en savaient aussi long !

Les deux gravures reproduites représentent l'une le théâtre de Dionysos à Athènes à l'époque romaine (les contemporains de Périclès n'avaient probablement pas de scène surélevée et sûrement pas de bâtiments autour de la scène), l'autre des femmes jouant de divers instruments (harpe, guitare, double flûte, lyre et tympanon) dans une procession, d'après un monument égyptien du xve siècle avant notre ère.

Louis Laloy.

Nous avons reçu les nouvelles publications suivantes :

Echo et Narcisse, drame lyrique en 3 actes avec un prologue, musique de Gluck, poème du baron de Tschudi (texte allemand, italien et français) publié par Mlle F. Pelletan, MM. Camille Saint-Saëns et Julien Tiersot, avec le concours d'Edouard Barre (exécuteur testamentaire de Mlle Pelletan), chez Durand, prix : 90 fr. — La *Paléographie musicale* (n° 54), contenant la suite des études sur le rythme et de la reproduction phototypique de l'Antiphonaire de Montpellier. — La *Revue philosophique* (n° de juin), contenant un magistral article de M. Ch. Ribot sur la musique (*l'imagination créatrice affective*, — chez Alcan). — *Le Crépuscule des Dieux*, analyse du livret par Ch.-A. Bertrand et de la partition par J.-G. Prodhomme (éditions de la *Revue d'Art dramatique*, 28, rue Richelieu). — Le *Musicometro* (brochure de 16 p. accompagnée d'un tableau), par S. Urtini-Scuderi (Rome, chez Modes et Mendel).

(1) L'étude de la musique byzantine donnera peut-être la clef du mystère.

— Les *Notules musicales*, par M. de Solennières (Institut Rudy, rue Caumartin). — Les *Envolés*, poésie du vicomte de Borelli, musique par Eugène d'Harcourt (piano et chant, Fromont, éditeur). — *Les membres de l'Académie des Beaux-Arts*, 1re et 2e série, 1795-81, Albert Soubies (chez Flammarion, 2 vol. in-8°, 228 p.) — *Memento de l'Harmonie, à l'usage des candidats aux examens de musique* (all.), par H. Bäuerle. Leipzig, M. Hesse, 1902.

Notes bibliographiques : l'Harmonie.

Il nous paraît bon, puisque nous commençons dans ce numéro nos exercices pratiques d'Harmonie, d'indiquer quelques titres aux lecteurs désireux d'entreprendre l'étude méthodique de cette partie de l'art musical.

Pour les débutants, le meilleur ouvrage est le *Manuel d'Harmonie* (all.) de E.-F. Richter, dont la 21e édition a paru chez Breitkopf et Härtel en 1897. Ils y trouveront exposés très clairement tous les principes du style sévère et du style libre.

Ceux qui voudraient pousser plus avant puiseront la pure doctrine du Conservatoire dans le *Traité* de Reber (clair et bien écrit), édité chez Gallet, 6, rue Vivienne, et que l'on trouve chez tous les marchands de musique. Ce traité est complété lui-même par les *Notes et Etudes d'Harmonie* de Th. Dubois (Heugel, 2 *bis*, rue Vivienne). Ces deux ouvrages ne traitent que du style sévère.

Enfin, si l'on veut, *après s'être exercé dans le style sévère*, s'initier aux libertés du style moderne, on pourra lire avec fruit le livre de Hasel : *Principes de l'Harmonie* (Vienne, Kratochswill; all.), et le *Manuel d'Harmonie* de Riemann (Leipzig, Breitkopf; all.), dont une traduction française vient de paraître chez Fischbacher, et a été annoncée dans notre dernier numéro. Ces deux ouvrages conviennent aussi aux simples curieux qui, sans prétendre pratiquer l'harmonie, veulent en connaître la théorie, ou plutôt les théories ; car il existe une théorie nouvelle, représentée avec éclat par Riemann. Cette théorie a conduit son auteur à une notation qui n'a rien de commun avec le chiffrage traditionnel. L. L.

Exercices pratiques.
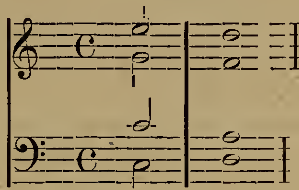
La cadence de H. Wolf (1), citée dans le dernier numéro (à la dernière mesure, corriger l'*ut* grave en *si* ♭), est irrégulière : en effet, le *ré* supérieur du premier accord, qui fait *dissonance* avec le *mi* bémol, n'a pas de préparation, ni de résolution. Sans prétendre donner ici une définition physique ou métaphysique de la consonance et de la dissonance, disons seulement qu'un accord consonant est un accord stable, où l'on peut s'arrêter ; dans l'accord dissonant, au contraire, se trouvent réunis comme de force des sons qui cherchent à s'échapper ; cet accord appelle impérieusement à sa suite un accord consonant, qui donne à ses divers éléments leur équilibre définitif. L'assemblage de deux tierces (2) dont l'une est majeure et l'autre mineure, ainsi que leurs ré-

(1) Cette cadence termine un lied (*Mein Liebster muss scheiden*) du recueil intitulé *Spanisches Liederbuch*. M. Polak, qui la cite, renvoie lui-même à l'excellent ouvrage de M. Rietsch sur la *Musique dans la 2e moitié du* XIXe *siècle*, dont il a été rendu compte ici même (mars 1901). M. Rietsch nous a écrit, au sujet de la question posée, une lettre fort intéressante, où il annonce une nouvelle étude sur cet enchaînement d'accords, dans la *Neue Musik-Zeitung* de Stuttgart (numéro consacré à Brückner).
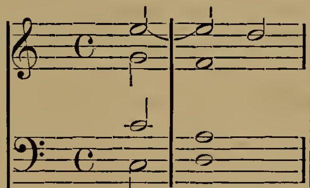
(2) Rappelons ici que les intervalles sont dénommés d'après le nombre de degrés de la gamme diatonique compris entre leurs sons extrêmes ; on compte le point de

pliques à l'octave, est le type de l'accord consonant (*ut-mi-sol-ut-mi*...) : c'est ce qu'on nomme l'accord parfait ; il est dit majeur ou mineur suivant que la première tierce au grave est elle-même majeure (*ut-mi*) ou mineure (*ut-mi* ♭). Deux tierces mineures au contraire, ou deux tierces majeures, ou tous les entassements de 3 ou 4 tierces consécutives forment des dissonances : quinte diminuée (*si-ré-fa*), quinte augmentée (*ut-mi-sol* ♯), septièmes et neuvièmes. Sont également dissonantes une multitude d'autres combinaisons accidentelles, auxquelles donnent naissance certains artifices d'harmonie tels que les retards, les appoggiatures et les altérations, que nous aurons à définir.

Consonance et dissonance, l'une amenant le repos, l'autre exigeant un mouvement, tels sont les deux éléments dont l'alternance forme le discours harmonique. La musique du xve et du xviie siècle est fondée uniquement sur la consonance ; la dissonance n'en est pas exclue, mais elle y est accidentelle. Étant donnés, par exemple, ces deux accords parfaits :



le soprano, au lieu de descendre au *ré* dès le premier temps, peut s'attarder sur le *mi ;* il résulte de là une sorte d'accord mixte, où une voix reste fidèle à l'harmonie précédente ; mais il est indispensable qu'au temps faible de la mesure le soprano se convertisse à son tour à la tonalité de *ré* :



Cette sorte d'empiétement d'un accord sur l'autre donne de la cohésion au style ; sans cet artifice, il n'y aurait jamais de lien entre ces accords dont chacun, à la rigueur, pourrait terminer la phrase. Une dissonance de ce genre peut se présenter indifféremment dans une partie supérieure, inférieure ou intermédiaire : c'est ce qu'on appelle un *retard*. La note retardée dissonante doit avoir été consonante dans l'accord précédent, et elle doit devenir consonante dans l'accord suivant en baissant d'un seul degré diatonique (ton ou demi-ton). Ces deux conditions, que l'on appelle la préparation et la résolution de la dissonance, sont encore exigées de nos jours à l'école, malgré le changement profond de nos idées et même de notre perception.
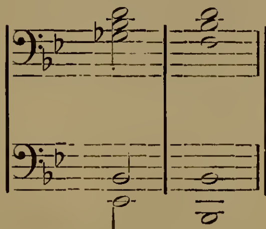
départ et le point d'arrivée, comme il arrive par les expressions *dans huit jours*, *dans quinze jours :* ainsi le *mi* est le 3e son à partir de l'*ut*. Les altérations chromatiques ne modifient pas le nom de l'intervalle : il y a une sixte du *la* ♭ au *fa* ♯, comme du *la* ♮ au *fa* ♮.

Pour un Roland de Lassus ou un Palestrina, il n'y a pas, à vrai dire, d'accord dissonant: cette expression même implique contradiction dans les termes, car l'accord est défini pour eux par la consonance. Il y a des dissonances produites par la marche des voix, qui n'est pas toujours simultanée ; mais ces dissonances n'ont aucune justification, en dehors du contexte musical qui leur a donné naissance ; séparé de ce qui précède et de ce qui suit, l'assemblage *ré-la-fa-mi* que nous citons n'est qu'une agrégation de notes discordante, comme un enfant pourrait en faire en frappant au hasard sur un clavier. Cette dissonance, comme toutes celles qu'emploie un compositeur du XVIe siècle, est étrangère à l'harmonie, seul le contrepoint la fait accepter. Pour nous, au contraire, une septième de dominante (*sol-si-ré-fa*), ou une neuvième (*sol-si-ré-fa-la*), ou une septième diminuée (*sol ♯-si-ré-fa*) est un véritable accord, d'une construction aussi régulière et aussi claire que l'accord parfait qu'il amène après lui ; on sent, à l'entendre, que la phrase n'est pas terminée ; mais les notes qui le composent ont entre elles des rapports déterminés qui satisfont déjà l'oreille. La dissonance y est harmonieuse; elle peut donc se présenter à nous plus hardiment, se passer même, à l'occasion, de l'appui du contrepoint. Et, de fait, toute l'histoire de l'harmonie depuis trois siècles peut se résumer d'un mot: c'est l'émancipation de la dissonance. L'accord de septième dominante a été libéré l'un des premiers : dès l'époque de Bach, il peut se passer de préparation. De nos jours, les septièmes et neuvièmes de toute espèce ont obtenu la même faveur. La résolution au contraire a su se faire respecter, mais moyennant certaines concessions : la note dissonante peut monter d'un degré au lieu de descendre ; elle peut aussi rester en place ; ce sont alors les autres voix qui, renonçant à la soumettre, se mettent en consonance avec elle ; enfin elle franchit quelquefois brusquement plusieurs degrés, pour venir se poser, dans le nouvel accord, à une place que rien ne faisait prévoir. Dans ce cas il n'y a plus de résolution véritable : c'est là une hardiesse dont la cadence de Wolf nous donne un exemple.

Ce qui doit toujours justifier une pareille infraction aux lois du contrepoint, c'est la clarté, la régularité de l'harmonie : si la marche des voix présente des heurts et des lacunes, l'enchaînement des accords doit être impeccable. Sous ce rapport Hugo Wolf est au-dessus de tout reproche ; sa cadence est une cadence plagale (1), où un accord de sous-dominante annonce l'accord parfait de la tonique ; rien de plus satisfaisant, de plus naturel, de moins inattendu. Mais cet accord de sous-dominante, dans son état primitif, est *mi ♭-sol-si ♭*. Le compositeur a commencé par affecter le sol d'un bémol supplémentaire : ainsi modifié, l'accord n'appartient plus au mode majeur, mais au mode mineur de *si ♭*. Sa résolution sur un accord de *si ♭* majeur amène donc un changement de mode, et prend par là un caractère plus ferme et plus grave. En outre, l'accord, de consonant, est devenu dissonant par l'adjonction du *ré* qui forme une septième majeure avec le *mi ♭* et une quinte augmentée avec le *sol ♭* ; ce *ré* qui jette dans l'harmonie un trouble si profond, doit être consi-
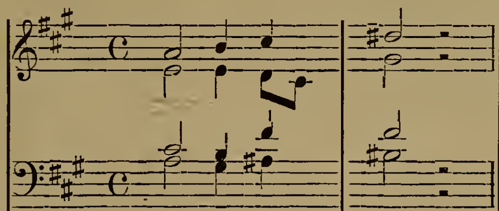
(1) Etant donnée une tonique (*si ♭*), on peut l'atteindre soit en partant de sa dominante (*fa*), ou de sa sous-dominante (*mi ♭*) ; la première cadence se nomme cadence parfaite, la seconde cadence plagale. Cette expression est empruntée au plain-chant, où un mode plagal descend d'une quarte au-dessous du mode authentique correspondant.

déré comme une anticipation sur l'accord final, où il figurera en qualité de tierce. Comme chez les anciens maîtres, la dissonance résulte du mélange de deux accords ; mais au lieu d'être un souvenir de ce qui précède, elle est le pressentiment de ce qui suit ; au lieu de donner une impression de lenteur et de majesté, elle traduit la hâte et l'inquiétude. Cette sorte de préparation à rebours serait parfaitement légitime d'ailleurs et n'amènerait aucun hiatus, si le *ré* se retrouvait à sa place dans l'accord final, si Wolf avait écrit par exemple (1) :



Mais voilà que juste au moment où cette note dissonante pourrait, sans bouger, être légitimée, elle échappe et se porte sur le *si* ♭, octave de la basse ; après s'être montrée trop tôt, elle disparaît quand on aurait besoin d'elle. Le compositeur gagne à cette irrégularité de faire entendre, pour finir, un accord terminé à ses deux extrémités par la tonique même, c'est-à-dire le plus parfait, le plus concluant des accords. Et c'est ainsi que l'on arrive, sans transition, des profondeurs obscures du mode mineur et de l'harmonie dissonante, à la pleine lumière d'une tonalité irrévocable. Il y a dans cette cadence une assez grande hardiesse, justifiée par l'intention du compositeur et rachetée par la probité de l'harmonie.

L'espace me manque pour aborder aujourd'hui la question des « fautes » d'harmonie. Je me contenterai de proposer dès aujourd'hui aux curieux ce passage d'une œuvre chorale, dont j'indiquerai la provenance dans mon prochain article :



Louis Laloy.

(1) Un compositeur moderne aurait probablement fait échapper le *ré* sur l'*ut* avant de le ramener à sa place, de manière à former un accord de quinte et sixte (*mi* ♭ *sol* ♭ *si* ♭ *ut*) ; mais cette transition n'est pas indispensable. Il faut remarquer aussi, avec M. Rietsch, que ce mouvement de tierce de la partie supérieure a été longuement préparé dans les mesures précédentes. Mais je ne puis entrer ici dans un pareil détail : je veux seulement rappeler, à propos de cette cadence, certains principes généraux de l'harmonie. Pour l'analyse complete, je renvoie aux ouvrages de MM. Rietsch et Polak et surtout à l'article de M. Rietsch dans la *Musik-Zeitung*.
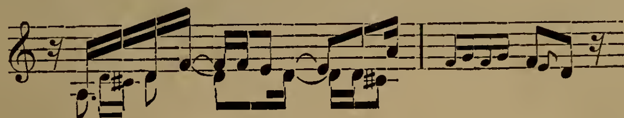


FRANÇOIS COUPERIN (1668-1733).
(L'illustre compositeur a la main posée sur le manuscrit des *Idées Heureuses*.)

LES IDÉES HEUREUSES
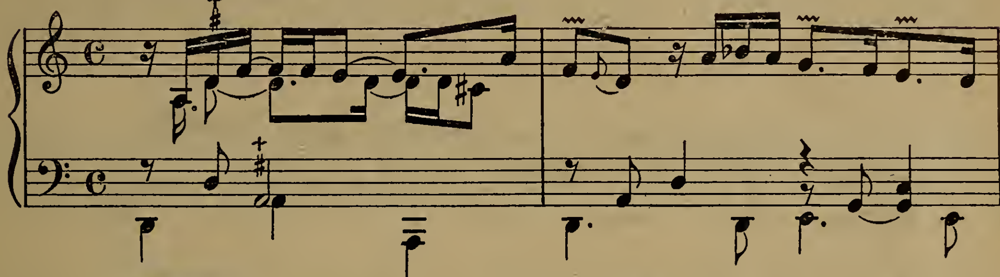
Pièce pour clavecin

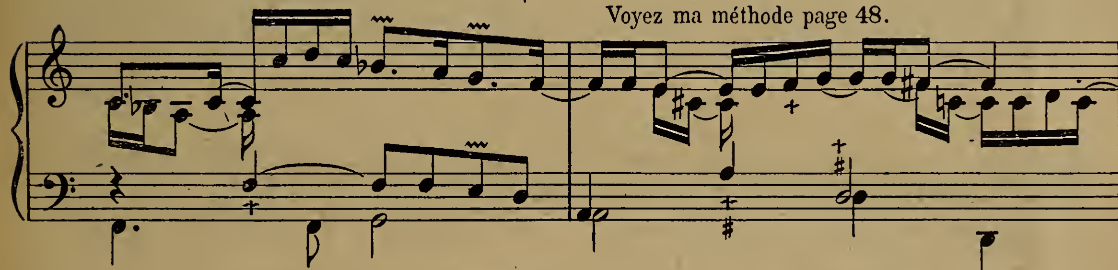
FRANÇOIS COUPERIN.

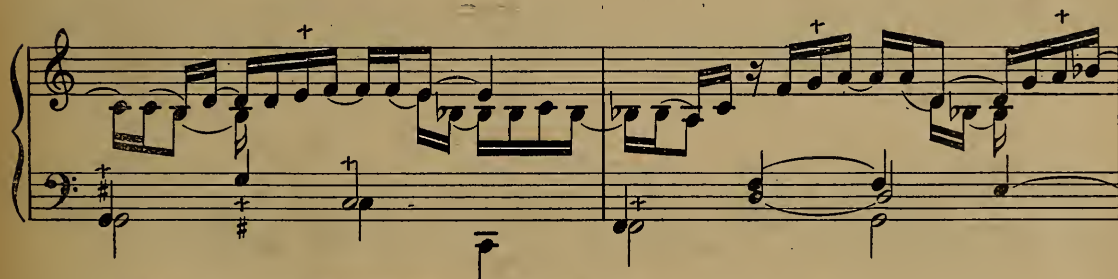
Les " agréments " de cette pièce (négligeables, à la rigueur, pour un commençant) sont le *pincé* (1re mesure) et le *tremblement* (2e mesure et suivantes). Ils doivent donner l'effet suivant à l'exécution :
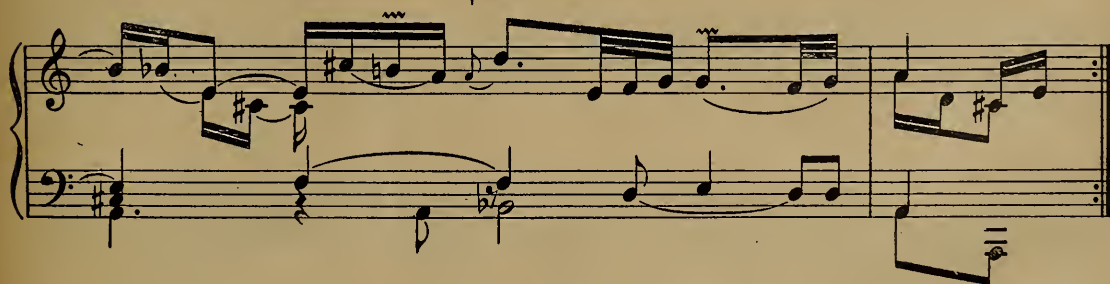


Ecrite à quatre parties, d'une expression à la fois tendre et grave, cette pièce offre quelques particularités assez hardies. Ainsi, à la 18e mesure, on trouve un *mi* ♮ prolongé sur un *fa* ♮, sans que cette dissonance ait sa résolution.









Méthode même page.

EMILE DELORISSE, GRAV.

Informations.

A la Société des Compositeurs. — Une assemblée générale extraordinaire des 700 sociétaires de la Société (lyrique) des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, sise 10, rue Chaptal, est convoquée 4, rue Charras, le 23 juin, à 1 h. 1/2.

Aux termes de la circulaire du secrétaire général, M. Victor Meusy, cette assemblée aura pour objet la discussion du projet de Règlement général (en quatre parties formant au total 19 chapitres), rédigé par une commission de cinq membres : MM. Xanrof, président ; H. Moreau, secrétaire ; de Choudens, Enoch, H. Maréchal et Vargues, et discuté par les douze syndics dans les séances des 10, 15 et 23 mai, 2 et 4 juin. Et l'on peut se convaincre en feuilletant (pages 81-83) le Bulletin 53 de la Société, que cette convocation est faite en stricte exécution d'un vote unanime de l'assemblée générale précédente du 15 février 1902, sur une proposition de M. Xanrof.

D'autre part, une circulaire de la même date signée de quarante-cinq sociétaires nous apprend que le seul ordre du jour valable le 23 juin sera la critique de la gestion du syndicat et la « réfection de ses répartitions fausses ». Parmi les signataires on peut relever les noms de MM. Théodore Dubois, Lenepveu, Massenet, Paladilhe, Saint-Saëns — puis MM. Anthiome, Auvray, Bruneau, A. Bourdeau, Busser, Cairanne, Capet, Carman, H. Carré, Cieutat, Danbé, Dihan, Drouin de Bercy, E. Frébault, Gastinel, Gaudet, Grus, G. Gry, Ch. Hesse, Jacoutot, V. Joncières, José, L. Léon, Luigini, Gabriel-Marie, Mège, Missa, Meuzillet, G. Parès, Perpignan, Pfeiffer, S. Rousseau, Sari, Silver, A. Simon, Soyer, Toby Patureau, P. Vidal, Walter Weckerlin.

Il y a donc matière à conflit entre ces messieurs et les douze syndics placés sous le patronage d'honneur de M. Laurent de Rillé : MM. Louis Ganne, président ; Xanrof, vice-président ; Deplaix, trésorier ; Meusy, secrétaire ; Couyba (M. Boukay), Baillet, Vargues, Huban, Tavan, Enoch, Choudens, Ondet.

La cause de ce conflit réside en grande partie dans ce fait que de fortes sommes, perçues au concert, et qui, jadis, faisaient retour aux compositeurs, sont depuis cette année affectées par la nouvelle administration à solder une partie des frais généraux en attendant qu'elles servent, après le remaniement des statuts, à alimenter la caisse des pensions de retraite, comme il se passe à la Société des auteurs dramatiques.

Quelques exemples feront comprendre de quoi il s'agit.

La Société des concerts du Conservatoire, où la part du classique est énorme, a convenu de payer à forfait deux cents francs par concert. Or, certain jour (8 décembre 1901), Massenet figura au programme avec sa bluette chorale de la *Chevrière* entre Beethoven, Mendelssohn, Weber, Mozart et Mehul : jadis, il eût touché les 200 francs ; qu'a-t-il touché cette fois ? 6 fr. 50, — et le reste, comme prélevé sur des classiques qui n'en ont pas besoin sans doute aux Champs-Elyséens, s'en va non plus à Massenet, mais au feuillet social.

Reviennent également au fonds social les sommes perçues au profit de compositeurs étrangers à la Société. C'est ainsi que Barnum, pendant son séjour à Paris, a joui d'un traité de faveur : son 1/2 o/o a produit environ 20,000 francs ; Waldteufel, Ganne, etc., n'en ont touché que 1,600 francs environ, — parce qu'il y avait là pour 15,000 fr de musique américaine.

De là des protestations ; on parle même d'une scission. Espérons qu'on pourra, sans en venir à cette extrémité, concilier les intérêts des morts et des vivants, des membres actifs et des retraités. La Société des Compositeurs a rendu trop de services à ses membres pour qu'on ne s'intéresse pas vivement à son sort.

Le Propriétaire-Gérant : H. Welter.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

REVUE

D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES

N° 7 (deuxième année) Juillet. 1902

Le manuscrit 383

de la bibliothèque de Saint-Gall.

Sommaire : *I. Description du manuscrit ; son contenu. — II. Origine byzantine des tropes et séquences ; exemples tirés du manuscrit* (1). — *III. Pièces avec déchant.*

Auprès de ceux qu'intéresse l'histoire du chant liturgique, les manuscrits de l'abbaye de Saint-Gall ont, à beaucoup de titres, une renommée toute particulière. Dans aucun des autres centres de la culture de cet art, le moyen âge ne nous a transmis autant de précieux documents capables, pour longtemps encore, d'exercer la perspicacité des savants. Voyez, par exemple, l'école de Metz : initiée aux mélodies romaines, au temps de Pépin, par saint Chrodegang, elle est restée jusqu'au xiie siècle, plus encore peut-être que celle de Saint-Gall, un foyer important de l'art grégorien. Mais que sont devenus ses manuscrits ? On n'en sait pas grand' chose. Cela est d'autant plus étonnant que l'école de Metz a créé un type particulier d'écriture neumatique qui s'est propagé dans beaucoup d'églises.

A Saint-Gall, cependant, les livres de chant nous sont conservés depuis le ixe jusqu'au xviiie siècle, formant une chaîne presque ininterrompue de la tradition du chant liturgique de cette abbaye : graduels, antiphonaires, séquentiaires, tropaires et hymnaires (2).

Un de ces manuscrits, assez curieux, n'a pas encore attiré l'attention des nombreux chercheurs qui ont rendu hommage, par la direction de leurs études, aux codices de Saint-Gall. C'est celui qui porte le n° *383*. Il mérite d'être étudié, car il diffère beaucoup des autres livres de la même bibliothèque et offre des pièces particulièrement intéressantes.

C'est un volume de 276 pages in-8° (17 × 11 1/2 cm.), y compris la première feuille ajoutée par le relieur et qui, sans avoir ni texte ni note, est

(1) On trouve employées dans ces exemples, outre les clés ordinaires de *fa* (F) et d'*ut* (C), une clé de *la* (A) et une clé de *sol* (G).

(2) Je me permets de citer quelques-uns des plus importants :

Graduels : Codd. 359 (ix-xe s.), 338, 339, 340, 342 (xe s.), 343, 374, 376 (xie s.), 361, 375 (xiie s.), 353, 379 (xiii-xive s.), 392 (xviie s.).

Antiphonaires : Codd. 390-391 (x-xie s.), 413, 414 (xie s.), 388, 416 (xiie s.), 389 (xiiie s.), 529 (xve s.), 545 (xvie s.), 1.452b (xviie s.), 1.510 (xviiie s.).

Tropaires et Séquentiaires : Codd. 484 (xe s.), 376, 378, 380, 381, 382 (xie s.), 375 (xiie s.), 379 (xiii-xive s.), 438, 486 (xve s.), 546 (xvie s.).

comptée quand même par celui qui a marqué les pages au crayon en chiffres arabes, dans ce manuscrit comme dans d'autres de la même bibliothèque. Cette pagination au crayon dans les documents de Saint-Gall a acquis autorité, puisque les savants l'emploient pour leurs citations (par exemple, Chevalier, dans son *Repertorium hymnologicum*). Nous ferons de même.

Il suffit de regarder le volume d'un peu près pour constater que, tel qu'il se présente actuellement, il forme un composé de plusieurs parties différentes qui, d'abord, n'étaient pas destinées à être réunies ensemble.

Ire Partie. — Feuilles 1-7 incl., pages 3-16 incl. Le nombre des portées musicales à 4 lignes est de dix par page. Seulement, en haut de la troisième page, on a ajouté une portée pour y placer le *Dominus vobiscum, Et cum spiritu tuo*, qui sert d'introduction à la première pièce du volume, la généalogie selon saint Matthieu. Après vient la généalogie d'après saint Luc, le *Praeconium paschale* avec la préface y annexée.

Pour ce qui regarde la notation musicale, le signe pour un ton seul est tantôt la virga ⌉, tantôt le punctum ▪, selon l'usage de la plupart des manuscrits des xiie et xiiie siècles ; c'est-à-dire que la note élevée reçoit régulièrement la virga, la note inférieure le punctum ; de plus, la virga se trouve presque toujours là où le copiste, après avoir déposé la plume un moment, recommence à écrire.

IIe Partie. — Feuille 8, pages 17 et 18. Même nombre de portées musicales sur la page. Cette feuille contient le *Te Deum* (1) jusqu'à V : *Eterna fac cum sanctis tuis*, avec lequel finit la dernière ligne de la page 18. L'écriture diffère sensiblement de celle qui précède, pour le texte et la mélodie. La notation musicale donne à la syllabe munie d'un seul ton le signe ⌉, la différence entre la virga et le punctum, qui est bien observée dans les sept premières feuilles du volume, n'existe plus pour le chant syllabique.

IIIe Partie. — Feuilles 9-71 incl., pages 19-144. La feuille 9 ne contient pas la suite du *Te Deum*, resté inachevé à la page 18, mais commence une nouvelle partie bien distincte, en tout, des huit feuilles précédentes. Le parchemin est d'une couleur beaucoup plus claire ; le nombre des portées musicales est toujours de huit seulement par page. Le signe pour une note seule est bien ⌉, comme aux pages 17 et 18, mais la queue à droite est plus longue, et surtout le climacus a toujours la forme ⌈▪▪, tandis qu'aux pages 17 et 18 il est écrit ⌉⬩⬩.

Cette partie du manuscrit forme une unité compacte et divisée en cahiers de 8 feuilles. En effet, nous lisons à la fin des pages 19, 35, 51, 67, 83, 99, 115 les chiffres latins II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX. (Tous ces chiffres sont de la même encre et de la même main que le texte et la notation.) Le cahier IX n'a que 7 feuilles. Le contenu en est formé par des *Kyrie*, des *Gloria*, dont la plus grande partie avec des tropes (p. 19-40), et des *Proses* (p. 40-144).

IVe Partie. — Feuilles 72-86, pages 145-176. Même écriture et parchemin que dans la troisième partie, mais les feuilles ne sont pas classées en cahiers. Contenu : *Sanctus* et *Agnus* tropés (p. 145-158). *Proses* et *Chants analogues* (p. 158-176).

Le cod. 383 est donc dû à plusieurs copistes. Les deux dernières parties appartiennent au même copiste, un autre a écrit la première, un autre la seconde.

Comme il a été dit, la troisième partie (p. 19-144) est divisée en cahiers à huit

(1) J'ai déjà signalé le trope curieux de ce *Te Deum* dans mon *Ursprung und Entwicklung der lit. Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters*, à la page 296. Après les paroles : *Te martyrum candidatus*, on a cru devoir ne pas oublier les autres saints dont le culte a été introduit après la composition du *Te Deum*, et on ajouta les 3 versets :

Te concinit confessorum sacerdotalis ministerii puritas,
Te integritas virginum ac continentium adornat pietas,
Te sanctorum simul omnium iocunde collaudat unanimis caritas.

feuilles. Mais le premier de ces cahiers porte (à la page 17) le chiffre II et non le chiffre I. Nous devons en conclure qu'à l'origine ce cahier a été précédé par un autre, signé I; pour une raison quelconque ce premier cahier a été enlevé et remplacé par les huit feuilles de parchemin et d'écriture différents, que nous voyons aujourd'hui en tête du volume.

En somme, le cod. 383 est un tropaire et prosaire, dont manquent les huit premières feuilles que le relieur peut-être a remplacées par autant de feuilles, mais avec d'autres chants.

Comme date du manuscrit, le Catalogue des mss. de la bibliothèque de Saint-Gall (Halle, 1875) indique le XIIIe-XIVe siècle. Cette date concorde bien avec l'écriture et la notation musicale.

Il est plus difficile de fixer la provenance du cod. 383. Tous ceux qui se sont un peu occupés du développement de la notation liturgique inclineront tout de suite à croire que ce manuscrit ne peut pas avoir été écrit à Saint-Gall. Au temps où il a été exécuté, la notation diastématique (neumes placées sur lignes) n'était pas encore en usage dans l'abbaye de Saint-Gall, ainsi que l'attestent les codd. 353, 379, 389 de la même bibliothèque, dont la provenance sangallienne ne peut être mise en doute. De plus, la notation diastématique, qu'on trouve à partir du XVe siècle à Saint-Gall, par exemple dans le cod. 545, possède tous les caractères de l'écriture gothique allemande aux figures grasses, telle qu'elle s'est formée depuis surtout le XIIIe siècle, et dont les manuscrits sangalliens de ce temps offrent aussi des types bien nets. La notation du cod. 383 n'a pas la moindre ressemblance avec celle des autres manuscrits de Saint-Gall du XIIIe ou XIVe siècle. Il faut donc qu'il ait été apporté d'ailleurs à Saint-Gall.

Nous lisons, en bas de la dernière page du volume (p. 176), sur la place restée libre, l'alleluja *Christi Virgo Katharina* en neumes gothiques sans lignes. Ce sont précisément les neumes sangalliens du XIVe siècle. Nous en tirons la conclusion que le cod. 383 avait déjà été apporté à Saint-Gall au XIVe siècle.

D'où? Pas de l'Allemagne, sans doute, ni de la Hollande, où régnait la notation gothique, mais de la France ou de l'Italie, car la notation du cod. 383 est la notation diastématique carrée que nous trouvons dans les contrées où régnait l'écriture latine. Si l'on compare la notation de notre manuscrit aux nombreux spécimens que les RR. PP. de Solesmes ont publiés, surtout dans les deuxième et troisième tomes de la *Paléographie musicale*, on découvre facilement quelques manuscrits dont la notation ressemble à celle du ms. 383. C'est surtout le graduel du XIIIe siècle de la bibliothèque ambrosienne de Milan, dont une page est reproduite à la planche 46 du deuxième tome, qui offre une ressemblance frappante; la seule différence entre lui et le cod. 383 est que celui-ci a quatre lignes noires, tandis que le manuscrit milanais a une ligne jaune, une autre rouge. J'ai trouvé une écriture pareille, sans être absolument la même, dans quelques feuilles du commencement d'un graduel de l'Italie du Nord, qui a été annoncé par M. Jacques Rosenthal de Munich dans son Catalogue 7, n° 933 (1896; voyez aussi la *Paléogr. mus.*, I, surtout pl. 14, partie gauche) et dont je possède une copie entière.

Le cod. 383 pourrait donc avoir été écrit en Italie vers la fin du XIIIe siècle ou au début du XIVe. Il est vrai qu'il contient bien des proses d'Adam de Saint-Victor; mais vers 1300, les œuvres de ce poète et de ses imitateurs avaient

trouvé droit de cité presque partout; il me semble donc que la présence de proses adamiennes dans le cod. 383 ne peut pas fournir une preuve définitive de sa provenance française. Par contre, il y a des pièces du cod. 383 qui se trouvent seulement encore dans un manuscrit de la bibliothèque laurentienne de Florence; j'en parlerai plus tard.

Voici la liste détaillée des tropes et proses du manuscrit (1) :

A. *Chants de l'Ordinarium Missae avec tropes.*

	Kyrie Cunctipotens dominator . . . . page	19
	— Cunctipotens genitor deus	20
	— Orbis factor	22
	— Clemens rector	23
	— Pater cuncta qui gubernas	25
	Gloria in excelsis (sans tropes)	27
	Kyrie Cunctipotens orbis factor	29
	Gloria in excelsis (sans tropes)	30
	Gloria in excelsis in quo est salus	31
	Kyrie (sans tropes)	34
	Gloria in excelsis (sans tropes)	35
	Kyrie Fons bonitatis	36
	Gloria in excelsis (sans tropes)	39
*	*Sanctus* Deus pater cuius	145
	— Rex qui cuncta regis	146
	— Omnia qui libras diademata	146
	— Qui deus es vere	147
	— Perpetue pacis fons	148
	— Perpetuo numine cuncta	149
	— Omniparens fons numinis	150
	— Fons vivus vitae	151
	Rex eterne gloriae... miserere nobis . . . . (*Agnus Dei* tropé).	152
	Mitis agnus, leo fortis... miserere nobis . . . . (idem).	153
*	*Sanctus* Sanctorum exultatio	153
*	*Agnus Dei* Deus deorum	154
	Sanctus Archetipi mundi	155
*	— Alme deus	156
*	*Agnus* Christe theos agye	157
*	— Indomitos arce	158

B. *Proses et chants pareils.*

1. *In Nat. Dom.*	*Prosa* :	Coeleste organum hodie . . .	40
2. *De luce*	—	Gaude canora curia	42
3. *Ad majorem missam*	—	Eja recolamus laudibus . . .	44

(1) Les chants qui sont marqués d'un astérisque ont été publiés, pour les textes, dans mon livre cité, à la page 291 sq.

4.	*In Nat. S. Stephani*	*Prosa :*	Hanc concordi famulatu. . .	47
5.	*De S. Johan. Evang.*	—	Trinitatem reserat aquila. . .	49
6.	*In Nat. S. Innocent.*	—	Misit Herodes innocentum. . .	50
7.	*De Circumcis.*	—	Promissa mundi gaudia. . . .	53
8.	*Alia*	—	Laetabundus exultet.	55
9.	*De S. Vincentio*	—	Martyris egregii triumphos. .	59
10.	*In Purificat.*	—	Hac clara die turma. . .	61
11.	*Alia*	—	Ave Maria, gratia plena. . .	63
12.	*In die S. Paschae*	—	Fulgens praeclara hodie . . .	66
13.	*Alia*	—	Zyma vetus expurgetur. . . .	70
14.	*Alia*	—	Victimae paschali laudes . . .	76
15.	*De S. Cruce*	—	Laudes crucis attollamus. . .	77
16.	*De Ascensione*	—	Rex omnipotens die hodierna .	82
17.	*In die Pentecostes*	—	Sancti spiritus adsit nobis. . .	85
18.	*De Trinitate*	—	Benedicta semper sancta sit . .	88
19.	*De S. Johan. Baptist.*	—	Gaude caterva diei.	91
20.	*In Nat. SS. Petri et Pauli*	—	Petre summe Christi pastor. .	95
21.	*In Nat. S. Mariae Magd.*	—	Mane prima sabbati.	97
22.	*De S. Maria*	—	Aurea virga prime matris. . .	100
23.	*Alia*	—	Virgo gaude speciosa	104
24.	*De S. Michaele*	—	Ad celebres rex cœlice	105
25.	*De Virginibus*	—	Virgines castae virginis. . . .	109
26.	*De omnibus sanctis*	—	Christo inclito candida nostra.	116
27.	*De S. Nicholao*	—	Congaudentes exsultemus. . .	119
28.	*De apostolis*	—	Clare sanctorum senatus . . .	122
29.	*In dedicatione*	—	Clara chorus dulce pangat . .	124
30.	*Alia*	—	Rex Salomon fecit templum. .	127
31.	*De S. Maria*	—	Jesse proles, quibus doles. . .	131
32.	*Alia*	—	Missus Gabriel de cœlis . . .	133
33.	*Sans titre*	—	Legem dedit olim deus. . . .	135
34.	—	—	Flos de spina procreatur. . .	138
35.	—	—	In flexu casuali	141
36.	—	—	Que commisit femina	144
37.	—	—	Clauso cronos et serato. . . .	156
38.	—	—	Hac in die Gedeonis.	162
39.	—	—	Novum sibi texuit	165
40.	—	—	Sol sub nube latuit.	169
41.	—	—	Virgo deum generat.	171
42.	—	—	Procedenti puero.	172
43.	—	—	Ver pacis aperit	173
44.	—	—	Beata viscera Marie.	174
45.	—	—	Veri floris sub figura.	175
46.	—	—	Anni sunt primicia	176

Cette liste suffit à montrer la grande importance du cod. 383 pour l'histoire du chant liturgique. Il contient des pièces d'une rareté extraordinaire aussi bien que d'un caractère particulier, tant pour les tropes que pour les proses.

*
* *

Mais d'abord, quelle est l'origine du trope et de la prose?

Il est d'usage de répéter l'histoire du moine de Gimedia (Jumièges), chassé de son monastère vers 860 par le Normand, histoire racontée pour la première fois dans une lettre que Notker Balbulus est réputé avoir écrite à son ami et protecteur Luitwart de Vercelli. Dans un antiphonaire dont ce moine fut porteur, il y aurait eu quelques « versus ad sequentias modulati », c'est-à-dire que les longs mélismes placés sur la dernière syllabe du mot « alleluja » auraient été combinés avec des paroles. Notker lui-même aurait suivi l'exemple donné par cet antiphonaire et aurait fini, avec l'aide de ses maîtres Iso et Marcellus, par composer de nouvelles pièces sur, ou plutôt sous les mélismes alléluja-tiques, de sorte que sur chaque ton du mélisme il y avait une syllabe. Telle aurait été l'origine des séquences.

Pour les tropes, on a l'habitude de se représenter leur genèse d'une manière analogue; seulement, à la place de Notker Balbulus, c'est Tutilo qui aurait fait les premiers.

Ainsi que je l'ai promis dans cette revue (page 3o5 du volume de l'année passée), je me suis donné la tâche de prouver que cette tradition est au moins insuffisante, dans mon livre sur *les Origines et le développement du chant liturgique jusqu'à la fin du moyen âge*, pages 256 sqq. Je ne répéterai pas l'explication que j'ai déjà présentée; je dirai seulement que : 1) dans toute la poésie latine liturgique, telle qu'elle s'est développée dès les temps de saint Ambroise, au IVe siècle, il n'existe aucune forme poétique qui puisse être comparée aux séquences ou mise en parallèle avec elles. Entre l'hymne liturgique et la séquence, il y a un abîme qu'on n'a su franchir que dans les derniers siècles du moyen âge. 2) La manière traditionnelle d'expliquer l'origine des séquences est sujette à beaucoup d'objections, dont la principale est qu'elle fait tomber du ciel un nouveau genre de poésie. 3) Ce qui me paraît concluant, c'est que la structure poétique des premières séquences est absolument la même que celle de l'hymnodie byzantine. Voilà le type d'après lequel les séquences sont calquées. Mais non seulement la forme strophique de la séquence se retrouve dans les hymnes de l'Eglise grecque du moyen âge, toutes les deux ont la même versification rythmique et tonique. 4) Nous pouvons prouver que, au VIIIe et au IXe siècle, il y a eu des musiciens et ecclésiastiques grecs dans l'empire des Francs, ainsi qu'à Saint-Gall. Il est donc tout naturel de prétendre que la séquence est due à l'influence de ces musiciens, et qu'elle n'est autre chose qu'une transplantation des formes poétiques grecques dans l'Eglise latine. 7) Enfin, le nom « sequentia » est la traduction d'un terme musical grec ἀκολουθία

Je crois que la question de la provenance des séquences est mûre pour être tranchée d'une façon définitive, et je serais heureux si les savants que cela regarde voulaient s'en occuper et examiner ma thèse, qui jette la lumière sur d'autres questions encore que je ne veux pas aborder ici.

Pour les tropes (τρόποι), on peut prouver également la provenance grecque; le trope du *Sanctus* qui sera tiré du cod. 383 fournira un exemple éclatant d'influence grecque.

Les premières séquences, pour les gens habitués aux formes de l'hymne latine, avaient l'air de la simple prose. Voilà pourquoi on les a appelées, en France surtout, *Prosæ*. Tout le monde sait que le caractère original de la sé-

quence a subi, surtout depuis Adam de Saint-Victor, un changement profond qui a inauguré une nouvelle période de la composition des proses. La fin de cette évolution fut l'assimilation presque complète de la forme byzantine de la séquence à la forme latine de l'hymne liturgique.

Revenons à notre codex 383. Il vaudrait bien la peine de le publier en entier ; je me borne à en reproduire quelques pièces intéressantes.

1. *Kyrie tropé : Pater cuncta.* Cod. 383, p. 25.

1. Pater, cuncta qui guber-nas, e- lei- son. 2. Ky-ri- e, e- lei-son. 3. Sedens se- de in super-na, e- lei- son. 4. Placi-do nos vultu cernas, e- lei- son. 5. O Chri-ste, Verbum Pa- tris, e-lei- son. 6. Christe, e-lei-son. 8. Intactæ Fi-li ma-tris, e-lei- son. 8. Tene-bris ne demur a- tris, e- lei- son. 9. Ab utro- que spirans fla- men, e- lei- son. 10. Kyri- e, e- lei- son. 11. Peccato-rum sis so- la- men, e- lei- son. 12. Miserorum conso- la- men, e- lei- son.

La même mélodie se trouve tropée une deuxième fois, à la page 29. La divergence entre les deux *Kyrie* tropés ne concerne que les invocations suivantes :

1. Cunctipotens orbis factor, e- lei- son. 2. Kyrie e- lei-son. 3. Vita vivens, vitæ da-tor, e- lei- son. 4. Nos conserva, pi-e Pastor, e-lei- son. 8. Ne claustris demur a-tris, e-lei- son. 11. Delictorum sis so- la-men, e- lei- son. 12. Trinum esse unum atque confi-temur, ut cum illo glori- e-mur, e- leison.

Le *Kyrie* de la deuxième version est plus simple que celui de la première. Aussi les divergences partielles des paroles ajoutés aux paroles liturgiques prouvent qu'on maniait ces sortes de mélodies un peu comme on voulait.

2. *Gloria tropé : In quo est salus*, page 3.

Glo-ri- a in excelsis De-o. In quo est salus, vi-ta et re- surrecti- o nostra. Et in ter-

ra pax. Quæ decenter est divi-sa. Homini-bus bonæ volunta-tis. Nam qui-cumque digne

merentur e- am, omni-a semper e- is salubri-a. Laudamus te. Quo- ni-am bonus. Benedi-

cimus te Omni tem- pore sae- cli. Adoramus te Trinum De-um unum atque confi-

tendo. Glori- fica-mus Te ore, te corde atque men-te. Grati- as agimus ti-bi Qui-a

i pse es coro- na sancto-rum omni-um. Propter magnam glo-ri-am tu am. Salubriter

nos a-diuva per tot mundi peri-cula. Domi-ne De- us. Mun- di cre-a-tor. Rex cœ- lestis.

Clemens re-ctor æterne. De-us Pa- ter omnipotens. Ad te reversis exhibe remissi-o-nis

gra- ti-am. Domi-ne Fi- li unigeni-te. Nostra spes in glori- a. Je- su Christe. Ad-iuva

nos De- us sa-lu-taris no- ster. Domi-ne De- us, Qui de cœ-lis condescendens in Vir-

gi- nis u- te- rum. Agnus De-i. Qui mundasti sæ- cula ab antiquo crimine.

Fi- li-us Patris. Pro- tege Do-mi-ne ple-bem tu- am. Qui tollis peccata mundi

Scru tator alme cordi-um Mise-rere nobis Quos tu-o salva-sti sangui- ne. Qui tollis

peccata mundi. Tu qui tot auxili- a ris pi-eta- tis gra-ti-a. Suscipe depreca-ti-onem

nostram. Pro nostra omni-um-que salu-te Qui sedes ad dexteram Pa-tris. Regnans

ac mode- rans sæcula cuncta. Mise-rere nobis. Ne tu-a dampnetur Iesu factura be-

ni-gne. Quoni- am tu solus Sanctus Qui in sanctis tu- is mira- bi-lis. Tu solus Do-

minus. Principi- um et fi- nis. Tu solus Altissimus Sol occasum nesciens Ihe-su Christe.

Te quidem petimus mente de-vo-tissima. Cum sancto Spi-ritu Reple tu-o-rum cor-

da fide- li-um. In glori- a De- i Pa- tris. A- men.

Ce *Gloria*, bien connu de tous les chantres liturgiques, est élargi en sorte qu'après chaque phrase liturgique une autre est intercalée. La première, « In quo est salus », est tirée, texte et mélodie, de l'introït « Nos autem » de la Semaine sainte ; les autres sont de composition libre, ou, plutôt, le tropiste a cherché dans le répertoire de la liturgie des phrases qui lui convenaient, par exemple : « Quoniam bonus, Omni tempori saecli, Clemens rector aeterne, Ad te reversis exhibe », etc., etc.

C'est donc une œuvre composite, sans unité, bien faite pour présenter les torts que la manie des tropes devait faire à la liturgie.

3. *Sanctus tropé : Archetipi mundi* (1).

San- ctus; Ar- che- ti- pi mun-

(1) Rétablir sur les syllabes *y* (2e ligne), *so* (3e ligne) et *na* (6e ligne), les *liquescences* finales au degré inférieur (…, …, …), tombées à l'impression.

di stat nu- tu cu- ius y- ma-

go. Sanctus. Sum- ma so-

phi- a no- ys protho- pan-ton pri- ma pro-

pa- go. San- ctus. Bi-

na- ri-i ta- lis nexu non di- vidu- a-

lis. Do-mi- nus De- us.

Ple- ni sunt ce- li. Be- ne- di-ctus qui ve- nit.

Ce *Sanctus* offre un intérêt spécial sous le rapport et des paroles et de la mélodie. Le texte s'inspire d'expressions grecques qui, la connaissance approfondie de cette langue étant assez rare au moyen âge, ont été traitées par les copistes et compositeurs comme les mots latins. Ainsi, le mot νοῦς a été divisé, dans notre *Sanctus*, en deux syllabes. La mélodie est curieuse non seulement par son étendue énorme — elle va du ré au si̅ —, mais plus encore par les grands intervalles, qu'on ne rencontre dans aucune pièce de l'antiphonaire de la messe ou de l'office. Sur « mundi », nous avons dans un mélisme la sixte mineure ascendante (la-fa̅), et, tout de suite après, l'octave descendante (ré-ré); sur « ymago », nous avons l'octave ascendante (ré-ré), de même sur « propago » (mi-mi). Il faut y ajouter la répétition fréquente de la même figure sur « dividualis », qui ne témoigne pas d'une richesse excessive de la fantaisie musicale, et les mouvements descendants par degrés conjoints qui traversent toute une octave et ne peuvent non plus être l'indice d'une inspiration particulièrement féconde et ingénieuse. Ajoutons-y encore la longueur immense des mélismes. A côté de la mélodie simple et modeste du *Sanctus* original, les trois tropes intercalés ont quelque chose d'exubérant et d'oriental. C'est un genre de com-

position tout nouveau, dont les racines ne se trouvent pas dans la simplicité et la précision de la mélopée grégorienne.

4. *Agnus Dei tropé : Indomitos arce, p. 158.*

Agnus De- i, qui tollis Indo- mi- tos ar- ce sub- ie-ctis, rex pi- e

par- ce. Agnus De- i, Audi claman- tes, exaudi digna ro-

gan- tes, mise-rere no- bis. Agnus De- i. Sintque ti- bi cu-

re qui flent su-a crimi- na pu- re. Dona nobis pa- cem.

Les trois hexamètres s'adaptent mieux aux paroles liturgiques que les tropes du *Sanctus*. Les contours mélodiques sont plus simples et plus conformes aux mélodies du répertoire liturgique.

5. *Prose de la Circoncision, p. 55*

1. Leta- bun-dus Exul-tet fide-lis chorus, al- le-lu- ia. 3. Ange-lus con- si- li- i
2. Regem re- gum Intacte profudit thorus, res mi-randa. 4. Sol occa- sum nesci- ens,

Na-tus est de Virgi- ne, Sol de stel- la. 5. Si-cut sidus radi- um Virgo profert fili- um
Stella semper ru-ti- lans, Semper cla- ra. 6. Neque sidus radi- o, Neque mater Fili- o

Pa-ri for-ma. 7. Cedrus al- ta Liba- ni Conformatur y-so- po Val-le no- stra.
Fit corru- pta. 8. Verbum mens altissi- mi Corpo- rali passum est, Carne sumpta.

9. Y-sa- i-as ceci-nit, Syna- go-ga memi- nit, Nunquam tamen de-si- nit Esse caeca.
10. Si non su-is va-tibus Credat vel gen-ti- li-bus

11. In- fe-lix propera, Crede vel vetera, Cur dampna-
Si-billinis versibus Hec pre- dicta. 12. Quem docet littera, Natum considera, I-psum ge-

be-ris, Gens misera. 13. Gaudete vos fi- de- les Gen-ti - um pars e- lecta. 15. O-ffe- runt
nu- it Pu- erpera. 14. Ethi- opum nigre-do in Iudam est transla-ta. 16. Ostendunt

Arabes au-rum Tharsis myrram et thus Saba. 17. Rex per aurum, per thus sa- cerdos,
mistice quid sit cu- i su- a pre- bent dona. 18. O- ffe- ramus re- ve- ra Chri-sto

per myrram se-pultu- ra. 19. Examinemus mentes et aurum est in au-ra. 21. Thuris odor
quod re-ges in fi-gu- ra. 20. Morti- fi-cemur culpis, sic offe- ratur mirra.

optimus, Quem sabe-a de-tulit Ad virtutum pertinet sacramenta. 22. Sanctus namque

Spiri- tus Ipsa nobis prebu- it bone mentis naribus odoranda. Ad ultimum laus est

cul-ta, psallat chorus a- li- a.

Cette prose a été déjà publiée, par exemple dans les *Variæ preces* de Solesmes, page 66. La raison pour laquelle je l'ai reproduite encore une fois est que la version du cod. 383 est à la fois plus longue que la version primitive et normale, et qu'elle est notée d'une manière particulière.

Ordinairement, le « Lætabundus » n'a que 12 vers. Le cod. 383 en ajoute encore 10 et un dernier, qui n'a pas son corrélatif comme les autres. Ces vers postérieurs se rapportent à l'adoration des Mages et interprètent leurs présents mystiquement. Le dernier vers contient l'Explicit en vers et en musique.

A partir du vers 9, la prose est notée un ton plus bas que la partie précédente; celle-ci est notée comme une mélodie du mode de sol, le reste comme une mélodie du mode de fa. La raison de ce changement pourrait être l'impossibilité de continuer la notation de la mélodie dans le mode choisi de sol, sans employer le fa ♯ depuis le commencement du verset 9. En transcrivant la deuxième partie de la mélodie un ton plus bas qu'on ne la chantait, on avait un moyen de noter tous les intervalles de cette partie. La mélodie même était connue de tout le monde et personne ne pouvait avoir de doute sur la signification du changement. Cette manière, du reste, de transposer une partie de la mélodie contenant un ton qui ne se trouvait pas dans le schéma théorique de la gamme naturelle, sur un degré de la gamme qui permît de noter tous les intervalles comme on avait l'habitude de les chanter, a été bien fréquente dans les chants au moyen âge. Le livre excellent du Dr Jacobsthal sur l'altération chromatique dans les chants liturgiques de l'Eglise latine, a, comme on le sait, mis en relief pour la première fois cet usage des notateurs.

*
* *

La valeur historique du cod. 383 repose enfin sur les quelques *pièces en déchant* qu'il contient dans les pages 135-144 et 162-176. Le nombre des discantus publiés jusqu'à ce jour n'est pas trop grand ; le déchant a joué, cependant, depuis le XII[e] jusqu'au XVI[e] siècle, dans les églises, un rôle beaucoup plus considérable qu'on ne le croit ordinairement. Les déchants du cod. 383 me semblent d'autant plus précieux qu'ils nous révèlent un genre presque neuf de cette pratique de la musique du moyen âge. J'aimerais à diriger l'attention des lecteurs de la Revue surtout sur le fait que, dans chacune des deux parties, la note seule sur une syllabe a toujours la forme ˥ et que souvent à cette unique note de la mélodie originale (celle du bas) se rapportent deux, trois et même plusieurs notes du discantus, ou *vice versa*, et que, d'une manière générale, la liberté est grande pour le nombre des notes correspondantes à la même syllabe dans les deux parties. Les figures liquescentes de la notation neumatique se trouvent même au milieu des mélismes, par exemple, sur « suscitaret » ; c'est donc la « pliqua ascendens » ou « descendens » dont il s'agit dans ces cas ; dans d'autres, la liquescence est encore conservée. Dans la formation des mélodies, on remarquera les longues vocalises ajoutées à la fin et placées sur l'avant-dernière syllabe de chaque verset, non seulement pour le discantus, mais encore dans la mélodie originale. Nous sommes là, sans doute, en présence de cette sorte de mélismes qu'on aimait à ajouter aux antiennes aux grandes fêtes liturgiques, et dont j'ai parlé dans mon livre à la page 156 et suiv. On trouvera, dans ces discantus, les mouvements descendants à travers toute l'échelle, que nous avons remarqués dans les chants précédents, et la tendance à répéter un motif sur des degrés différents de la gamme, sans parler de la question harmonique, la plus intéressante de toutes. Voici quelques-uns de ces discantus :

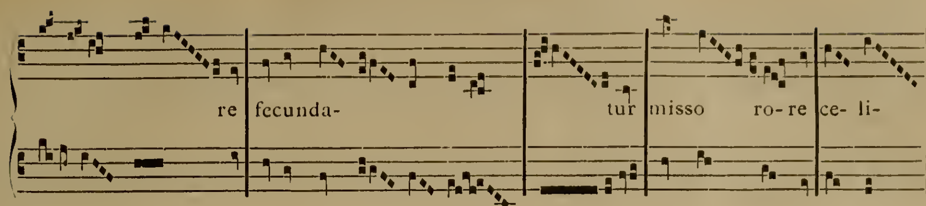
I.
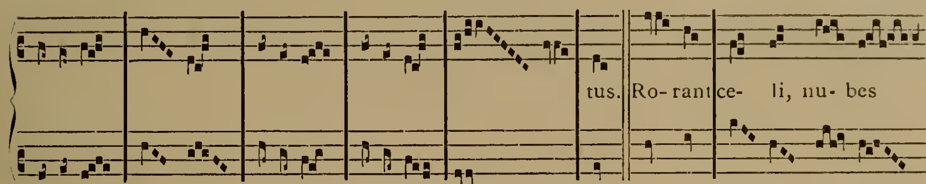
Le- gem de-dit o-lim De- us ut pecca- tum tempe- ra-

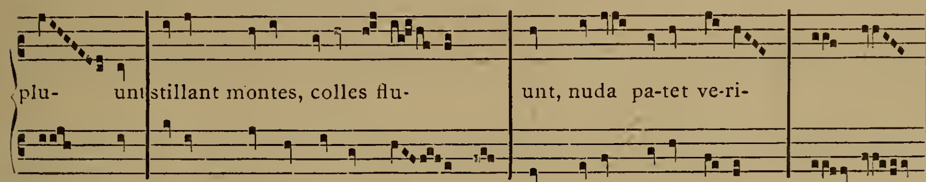
ret ser-vum mi-sit He- lise- us ut de-functum sus- ci ta-

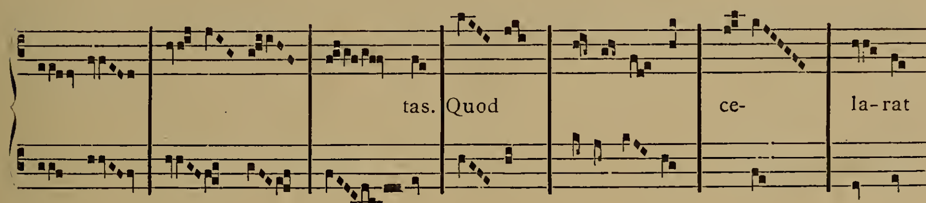
ret. In- cur- va- tur He-lise- us et de-functus susci- ta-

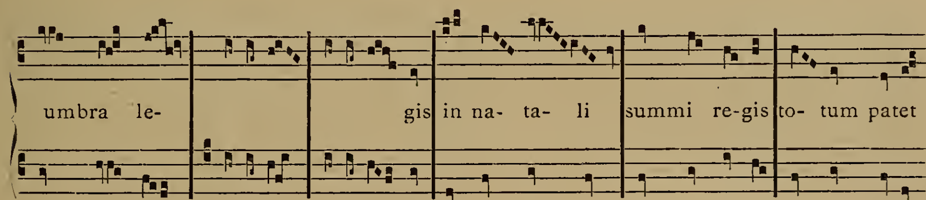
tur. Incarnatur homo De- us et pec-ca-tum termi- na-
tur. Immutantur na-to re- ge
lex et le-gis opera et intrante nova le-ge exclu- den-tur ve- tera est pro lege
li-tera- li spi-ri- talis gra- ti- a. et pro morte tempo- ra- li eterna-lis glo-ri-
a.
II. Flos de spi- na procre- a- tur et flos flo-

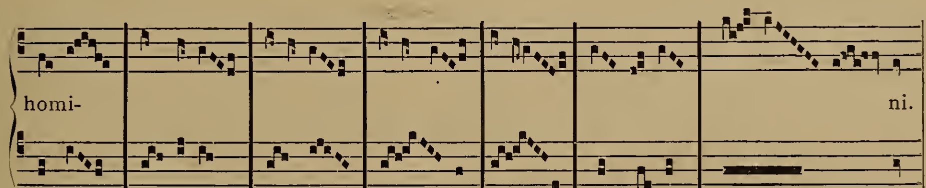

re fecunda- tur misso ro- re ce- li-

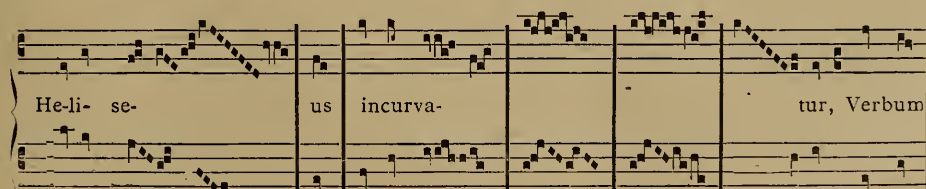

tus. Ro- rant ce- li, nu- bes


plu- unt stillant montes, colles flu- unt, nuda pa-tet ve-ri-


tas. Quod ce- la-rat


umbra le- gis in na- ta- li summi re-gis to- tum patet


homi- ni.


He-li- se- us incurva- tur, Verbum

patris incarna- tur Verbum per quod fili- a ba- bi- lo- nis vi-si-

tatur per quod sa- lus pre- dica- tur illis de sama- ri-

a.

Les pièces du cod. 383 « cum discantu » sont au nombre de huit. Dans la liste des proses et de chants pareils que j'ai donnée plus haut, ce sont les nos 33, 34, 35, 38, 39, 40, 41, 43. D'après le *Repertorium hymnologicum* de Chevalier, les nos 33, 34, 38, 39, 40, se trouvent encore dans un manuscrit de la bibliothèque laurentienne à Florence, du XIIIe siècle, le ms. 29.1. Ce fait peut appuyer l'opinion émise, que le cod. 383 a été probablement écrit en Italie.

Fribourg. Dr WAGNER.

La collaboration musicale. — Les frères Hillemacher et la partition d'Orsola.

Orsola, que l'opéra a donnée au mois de mai, est déjà entrée dans le domaine de l'histoire. Mais si éphémère que fut cette partition, elle n'en laisse pas moins subsister un inquiétant problème : celui de la collaboration musicale. Comment travaillent les frères Hillemacher, ces « Radica-Doodica » de la musique ? L'un est-il le secrétaire de l'autre ? concourent-ils l'un avec ou l'un contre l'autre, et dans une noble émulation éliminent-ils la page que l'un des deux aurait écrite inférieure à celle de son frère ? Autant de points d'interrogation.

La collaboration musicale n'est point chose neuve : les frères Ricci l'ont pratiquée en Italie, et leur opera buffa, *Crispino è la Commare*, eut un succès tel qu'il traversa les monts et fut joué en France. Il est bon d'ajouter que les frères Ricci débutèrent par des demi-succès, puis la non-réussite complète les sépara l'un de l'autre, et ils se réunirent enfin en une étroite amitié dont le résultat fut *Crispino*, que je viens de citer. Or, tandis que les deux frères Ricci n'avaient qu'un an de différence, les deux frères Hillemacher en ont sept et demi ; l'un eut le prix de Rome quatre ans avant l'autre. L'un fut, comme disent les pensionnaires de la Villa Médicis, le « clou » de l'autre. Et pourtant, malgré cette distance, vous ne pouvez pas imaginer deux compositeurs plus amicalement et plus musicalement unis.

Passe encore en littérature : les frères de Goncourt, les Rosny, les Margueritte, prouvèrent et prouvent qu'une collaboration fraternelle peut donner des résultats heureux. Mais en musique, il y a tout un côté technique et aussi tout un côté d'intuition qui semble exclure l'association.

Interrogés sur leur façon de travailler, les frères Hillemacher semblent se retrancher derrière un secret de famille, et, comme la Pythie de Delphes ne rendait que des oracles qu'il fallait interpréter, ils gravitent dans des termes abscons, dans des réponses sibyllines, ils planent au milieu de généralités ambiguës.

Nouveau Socrate, j'ai pratiqué sur eux la maïeutique et j'ai démêlé dans leurs réticences circonspectes les points suivants :

— Quand il s'agit d'une mélodie, l'un l'écrit, l'autre la corrige ou la refait, après avoir pris avis de son frère.

— Pour les scènes capitales d'un opéra comme *Orsola*, après avoir établi les *leitmotiv* caractéristiques, chacun de son côté travaille à ces pages caractéristiques et tous deux, exerçant leur sens critique, éliminent et fondent les deux collaborations en un tout compact. Tous deux ont un idéal identique, et leurs cerveaux ont comme une empreinte commune ; il en résulte qu'en ce travail isolé puis collectif, ils se rencontrent sous le rapport du rythme d'une façon absolue ; bien entendu, ils ne se rencontrent pas sous le rapport de la mélodie. Mais lorsque l'un a trouvé une idée mélodique, l'autre se l'assimile si complètement, qu'au bout d'un temps relativement assez court ils ne savent plus lequel des deux en fut le père.

— La collaboration des Hillemacher va jusqu'à l'instrumentation, et jamais une page n'est signée d'eux sans que chacun de ces frères siamois de la musique l'ait revue et corrigée. Et pourtant ils avouent n'avoir pas la même nature l'un que l'autre ; il y a non seulement dans les inspirations mélodiques, mais aussi dans les développements symphoniques, des scènes qui conviennent mieux au tempérament de l'un que de l'autre...

Et pourtant où est la soudure ? Les deux Hillemacher la cachent avec soin. Ils tiennent à conserver intact le mystère du succès et aussi la responsabilité de la critique. Nul docteur Doyen n'arriverait à séparer ces deux personnalités qui s'amalgamèrent en une seule. Peut-être ne visent-ils que les demi-succès, puisqu'ils seraient deux à se partager les lauriers ; peut-être aussi aiment-ils mieux n'avoir que des demi-échecs, puisque l'un peut amortir les chutes de l'autre. Il ne faudrait voir alors dans ce mutisme que les arcanes de deux diplomates qui écrivent en langage musicalement chiffré.

Louis SCHNEIDER.

Victor Hugo et la musique.

Victor Hugo n'aimait point la musique. En cela, il ne se distingue pas de la plupart des poètes ses devanciers ou ses contemporains. Il n'y a pas longtemps que la poésie et la musique s'efforcent de se pénétrer réciproquement, et de cette union plus étroite est née toute une génération de musiciens qui sont plutôt des littérateurs et des poètes qui pourraient bien être avant tout des musiciens.

Au XVII[e] siècle, je ne vois guère que le burlesque d'Assoucy qui eût la prétention de composer à la fois ses paroles et sa musique. Lisez le récit de ses mémorables aventures à la cour de Savoie. Si le cumul fut rare, le régime de l'association ne donna pas de meilleurs résultats. On a souvent rappelé la longue collaboration de Lulli avec Quinault. Ce fut Quinault qui fut lésé dans ce contrat. Jamais le public ne put s'accoutumer à prendre au sérieux des vers destinés à être chantés. Faire des vers pour être mis en musique, est-ce donc si difficile ? — « Je m'en chargerais bien (dit Mascarille), si ce n'était déroger ! » — « Et moi, je n'y saurais consentir (riposte M. Lysidas), car c'est un genre d'ouvrages de l'esprit qui est merveilleusement frivole et furieusement contre les règles. Et d'abord, je ne vois point qu'Aristote en ait parlé en aucun endroit. » — Aussi l'accord est-il parfait sur la question. Lorsqu'en 1672 fut joué le premier opéra français, *Pomone*, Saint-Evremont affirma que la musique était fort belle. Mais il ajoutait aussitôt : « On entendait le chant avec agrément, *et les paroles avec dégoût.* » A la demande de M[me] de Montespan, Racine un jour essaya de composer un opéra. Jamais il ne put s'en tirer. Boileau, qui s'était chargé du prologue, mit au jour une fâcheuse rhapsodie, qui lui valut d'être comparé par d'Alembert au maître de musique de M. Jourdain. Orphée lui-même, ajoute le philosophe, eût peiné en vain pour mettre en musique de pareils vers. — Le XVIII[e] siècle consacre l'opinion répandue, en vertu de laquelle on ne chante que ce qui ne mérite pas d'être dit. Ecoutons Voltaire. Dans l'opéra, dit-il, « les paroles sont presque toujours asservies aux musiciens qui, ne pouvant exprimer dans leurs petites chansons les termes mâles et énergiques de notre langue, exigent des paroles efféminées, oisives, vagues, étrangères à l'acte, ajustées comme on peut ».

*
* *

Fidèle à ce préjugé qu'il retenait par tradition et contre lequel son tempérament ne protestait pas, Victor Hugo professa toute sa vie un souverain dédain pour la musique. Il n'est pas, en cela, une exception parmi les vrais poètes de son temps. Cette « musicophobie est essentiellement romantique. On aurait tort d'imaginer que Lamartine, par exemple, de qui la langue est si *musicale*, prisât fort la musique, surtout alors qu'elle s'attaquait à ses propres vers. Il s'en est expliqué nettement dans le *Commentaire du Lac*, en citant la mélodie de Niedermeyer, qu'il définit dédaigneusement « une traduction en notes ». « J'ai toujours pensé que la musique et la poésie se *nuisaient en s'associant.* » Mais le poète le plus réfractaire à l'émotion musicale fut peut-être Théophile Gautier. — Ainsi, le principe de « transposition d'art », grâce auquel la poésie pourrait gagner quelque chose au commerce de la musique et

à l'imitation de ses procédés, ce principe, dis-je, est d'application toute récente, c'est l'école symboliste qui l'a invoqué.

Voilà pourquoi, dans les livres d'*anas* qui ont été publiés sur Victor Hugo (ils commencent à être nombreux), les témoignages abondent de cette méfiance instinctive du poète à l'égard de la grande rivale. Parmi ces anecdotes, l'une des plus amusantes est racontée par M. Lesclide (1). On avait un jour arraché au poète l'autorisation de lui faire entendre une jeune fille espagnole qui jouait de la harpe à ravir. Les morceaux succèdent aux morceaux, durant toute la soirée. Victor Hugo complimente l'artiste avec la grâce qui lui était habituelle. Mais, resté seul avec quelques intimes : « C'était charmant, dit-il d'un air sombre ; mais il ne faudrait pas recommencer. » — « Jamais il n'eut de piano chez lui », dit encore M. Lesclide. Cependant, dans un article, plutôt malveillant, sorte de diatribe de parent pauvre, M. P. Chenay (*Revue blanche* du 1er mars 1902), s'exprime en ces termes à propos de la fille du poète : « Adèle avait son piano pour toute ressource. Personne n'écoutait la musique qu'elle composait : elle n'avait d'ailleurs aucune prétention à la produire. » — Quoi qu'il en soit, l'hostilité de Victor Hugo envers cet instrument perce dans ces quelques mots d'une lettre qu'il écrivait à Mme de Girardin le 9 janvier 1853, pour lui recommander une jeune artiste : « Elle donne au piano, *cette bête de bois*, une âme magnifique. »

A Hauteville House, la musique n'était pas absolument proscrite : « Oh ! n'exilons personne », avait dit le poète. Mais quelle musique y pouvait-on faire ? Lisez, dans le recueil de M. Gustave Rivet (*Victor Hugo chez lui*), l'histoire du *bonhomme Durand* et de sa *Marche guerrière*. — J'ai retrouvé, parmi les notes et fragments qui accompagnent le manuscrit de *Torquemada*, quelques mots inscrits sur un papier de soie ayant servi à envelopper de la musique ; le papier porte encore l'étiquette : « Envoi de Aymard Dignat, éditeur de musique, 18, rue Laffitte, Paris ». Et le paquet était adressé à Victor Hugo lui-même. — Un autre débris d'enveloppe conserve les mots « *Musique imprimée* ». Il était adressé de Rouen à Bruxelles (2 novembre 1869) et porte, de la main de Victor Hugo, cette mention : « *A emporter pour le Christmas* ». Ainsi, Victor Hugo achetait parfois de la musique, et l'on en exécutait chez lui le jour de Noël. Musique de circonstance assurément ! Duo pour Georges et Jeanne, peut-être, ou chœur de petits enfants.

Je pourrais multiplier ces anecdotes. Le poète ne poussait point non plus l'horreur de la musique jusqu'à ne pas la souffrir lorsqu'elle servait une cause qui lui était chère. Telle pièce des *Châtiments* fut écrite au dos d'un programme de concert, rédigé en anglais. Ce concert, donné à Jersey le 26 avril 1853 au profit des réfugiés politiques italiens, se composait en grande partie d'œuvres de Rossini, Mozart, Donizetti et Verdi. Il se terminait par le *God save the queen*. Nul doute que Victor Hugo n'y ait assisté, ce qui ne veut pas dire qu'il l'ait écouté. — Enfin, comme il *tolérait* la musique, il accordait généreusement son consentement à tous les compositeurs qui lui demandaient l'autorisation de mettre ses poésies en musique ; il est permis de supposer qu'il devenait plus indulgent envers elle, lorsqu'elle se chargeait de rendre ses vers populaires et de commenter son inspiration. Non, certes, qu'il lui attribuât le

(1) Richard Lesclide, *Propos de table de Victor Hugo*.

pouvoir de rien ajouter à la poésie. Mais quoi ! la musique n'aide-t-elle pas à retenir les paroles? C'est là son réel avantage, au gré d'un poète. Combien de gens n'eussent point su par cœur *Gastibelza*, sans la chanson trop connue ! C'est pourquoi Victor Hugo lui-même écrivit beaucoup de *chansons* ou de *guitares*, avec l'idée qu'elles seraient soulignées par une mélodie ; et je ne puis croire que ce grand esprit fût demeuré insensible aux beautés d'un *commentaire* harmonique tel que celui de la *Fiancée du timbalier*, par exemple, ou du *Pas d'armes du Roi Jean*, par le maître Saint-Saëns. — Et puis n'y a-t-il pas dans ce simple fait, que les compositeurs vous aient remarqué, une consécration du génie, appréciable au moins pour un jeune poète ? Alors qu'il habitait place Royale, il laissait organiser chez lui des concerts où ne manquaient pas ses œuvres. Un jour, raconte M. J. Claretie (*Journal* du 25 décembre 1901), « un groupe choisi d'invitées, des jeunes filles, chantèrent les chœurs de la *Esmeralda*, musique de Louise Bertin. Parmi ces chanteuses, il y en eut une blonde, grande, belle, souriante, admirative et admirée, une jeune Espagnole qui s'appelait Mlle de Montijo, et qui devait être l'impératrice Eugénie ».

En revanche, il y avait deux choses que Victor Hugo ne pardonnait pas : d'abord, la musique de scène, qui empêchait d'écouter le drame ; en second lieu, les ballets ou les opéras comiques, qui, joués en même temps que ses pièces, nuisaient à leur succès. Le *Témoin de sa vie* relate, à ce propos, des souvenirs, d'autant plus savoureux qu'ils sont moins exempts de rancune rétrospective, et qui sont d'ailleurs tous plus ou moins inexacts. Vous verrez dans ce récit comment Harel, le directeur de la Porte-Saint-Martin, refusa de laisser faire la musique de *Lucrèce Borgia* à Meyerbeer ou à Berlioz : « Je veux un air qui soit à plat ventre sous les paroles ». (Est-ce Harel qui parle, ou Victor Hugo ?) Vous y verrez encore comment Victor Hugo, s'interposant auprès de M. Guizot pour la création du théâtre de la Renaissance, demanda « le droit à la musique, mais comme *collaboratrice et servante* du drame, et non comme maîtresse ». A entendre le « témoin », la musique se serait montrée d'une ingratitude noire, en entravant le succès de *Ruy-Blas*. On jouait au même théâtre l'*Eau merveilleuse*, de Grisar : « Pour l'opéra comique, les portes fermèrent, les gonds se turent, les calorifères chauffèrent, le parterre applaudit. » Ce n'est pas la seule fois que l'auteur crut devoir se plaindre de la « mélomanie d'un directeur ». Déjà, avec *Lucrèce Borgia*, on avait voulu donner, en lever de rideau, un vaudeville d'Anicet Bourgeois, *Le petit Souper*. Mais le public, impatient, trépigna, et refusa d'écouter le vaudeville. Le « témoin » relate l'aventure avec un secret plaisir, comme un bon tour joué par la littérature à la musique.

*
* *

Ne serait-ce pas faire tort au poète que d'insister sur de telles gamineries et de se confiner dans le domaine de l'anecdote ? Il convient d'élargir la question. Dans la constitution même du génie de Victor Hugo, ne trouverions-nous pas aisément l'explication de cette froideur, pour ne pas dire plus, de cette incuriosité ou de cette hostilité vis-à-vis de la musique ?

On connaît la thèse soutenue par M. Léopold Mabilleau, d'après laquelle, chez Victor Hugo, le sens de la vue serait développé au détriment des autres sens. Il sut voir le monde extérieur. Les trois quarts des images évoquées dans

ses vers sont des images visuelles. Il avait besoin de *voir* ses personnages, de fixer, *plastiquement*, à mesure qu'il les faisait vivre, leurs traits, leurs attitudes, leurs costumes. C'est pourquoi il dessinait volontiers et illustrait des manuscrits. Sur bon nombre de ses manuscrits dramatiques, il a même ébauché les maquettes des décors. Ecrivant *Les Travailleurs de la mer*, il alla jusqu'à faire habiller une poupée en Guernesiaise de l'époque où se passait le roman. Et cette poupée lui représentait Déruchette, son héroïne. — Tout cela est parfaitement juste, et nul n'y contredit : « Les choses qui volent et les choses qui rampent remplissent les trois quarts de ses conceptions ! Est-ce à dire qu'il ait été fermé aux sensations auditives ? Alors, il ne serait pas le « poète », car il lui manquerait une des inspirations essentielles de la poésie. M. Mabilleau a donc été amené à étudier chez Victor Hugo *Les mouvements et les sons* (1), et là, j'ai bien peur qu'il n'ait un peu sacrifié à l'esprit de système. Parmi les poètes, dit-il, et même parmi les artistes, on peut distinguer deux catégories, d'après la nature de leur sens auditif. Les uns n'admettent volontiers que les sons d'intensité moyenne, normale. Les autres ne goûtent que les bruits violents, en opposition brusque avec le silence ambiant. Les uns sont donc faits pour la vraie musique, et les autres... pour le charivari. « D'un côté sont les Mozart et les Lamartine, — de l'autre les Berlioz et les Victor Hugo. » — Il s'ensuivrait que, sans refuser à Victor Hugo les qualités d'harmonie et de rythme du style et de la versification, il faudrait nier en lui l'aptitude à saisir cette espèce d'harmonie qui consiste dans l'accord établi « entre le groupe des phénomènes extérieurs répercutés dans l'oreille et l'expression verbale donnée par l'artiste ». Conséquence directe : Victor Hugo ne sera affecté que par « les saillies et les contrastes du son ». Disposition que réprime encore, dans la première partie de la carrière du poète, un certain sens de la mesure et de l'équilibre, une certaine timidité, peut-être, mais qui se donne toute liberté avec l'âge. « Dès *le Rhin*, l'ouïe s'exalte et se détraque » ; les oreilles « ne s'ouvrent plus qu'aux chocs. »

Mon Dieu ! moi, je veux bien, comme disait Fr. Sarcey quand il allait vous réfuter. Mais la thèse, ainsi présentée, me paraît difficile à soutenir. Elle pèche par excès de rigueur, par une classification qui me paraît trop absolue. Ainsi, trois points, deux phases : 1° Victor Hugo n'est pas naturellement musicien. 2° Il perçoit encore quelques sensations auditives d'intensité moyenne, susceptibles de se traduire en images verbales de demi-teinte, jusqu'en 1842. 3° A partir de cette date, l'ouïe ne s'ouvre plus qu'aux bruits inattendus, aux heurts violents du son, et l'image, qui transpose la sensation, l'exagère. — Théorie dangereuse ; car il faudrait prouver que, depuis 1848, Victor Hugo n'admit plus dans son style de métaphores musicales de nuance douce ou moyenne, que désormais il orchestra toujours *fortissimo*, et jamais *piano* ni même *mezzo-forte*. Or, il serait aisé de soutenir le contraire.

Je puise au hasard, car on peut recueillir, dans l'œuvre du poète et du prosateur, beaucoup plus d'images musicales qu'on ne se le figure communément. Voici, par exemple, deux vers du poème de *La Révolution :*

> Ecoutant la *fanfare* idéale des cieux
> Qu'*accompagnent* les vents, *mystérieux orchestre*...

(1) Deuxième partie, chap. IV.

Un fragment de *Toute la lyre*, qui est de 1859, et rappelle l'inspiration des *Chansons des rues et des bois :*

Si vous aimez *la musique*,
C'est ici qu'est son plein vol ;
Gluck tousse, *Haydn* est phtisique
A côté du rossignol.

Ici, la fleur, le poète
Et le ciel font des *trios*.
O *solos* de l'alouette !
O *tutti* des loriots !

Chant du matin, fier, *sonore !*
L'oiseau vous le *chantera*.
Depuis six mille ans, l'aurore
Travaille à cet *opéra*...

C'est frais, un peu précieux. Ce n'est nullement discordant ni exagéré. Et ce charmant quatrain, dans *Esca*. Est-il rien de plus *nuancé ?*

La vie enfin doit presque être un conte de fée,
Je la veux de *chansons* et de joie étoffée;
Phébus, si cet *orchestre* à ma guise marchait,
Ne serait pas de trop pour en tenir l'*archet*.

Puis, ce joli vers des *Quatre vents* :

Un *hymne harmonieux* sous des feuilles de tremble...

Ou ceux-ci, dans *Toute la lyre* :

Comme un nid d'oiseaux *chante* et *jase* dans le bois...
. . . .
Tandis que l'ouragan, qui parfois semble *rire*,
Puis éclate en *sanglots*,
Joue avec les agrès comme *avec une lyre*,
Un *chant* noir sort des flots...

Et dans le *Théâtre en Liberté :*

Et je savourerais, seul dans ma stalle verte,
Force *partitions* que m'exécuterait
Le vent *musicien* de l'*orchestre* forêt...

Assurément, cette dernière métaphore n'est pas fort heureuse. Un musicien n'exécute pas des partitions, *dans un orchestre*, surtout lorsqu'il est seul : la forêt serait plutôt l'instrument, l'*orgue*, si vous voulez, dont jouerait le vent musicien. Mais pour être incohérente, l'image n'est pas pour cela excessive ni brutale.

En voici d'autres :

Une haute rose trémière
Tressait sur le toit de chardons

Ses *cloches* pleines de lumière
Où *carillonnaient* des bourdons.
(*Chansons des rues et des bois.*)

Des sombres *clairons* invisibles
Mon oreille *entend* les *accords*...

Gluck et *Beethoven* sont à l'aise
Sous l'ange où Jacob se débat ;
Mozart sourit, et *Pergolèse*
Murmure ce grand mot : *Stabat !*...

Chacun fait son *verset* du *psaume*...

L'hymne instinctif et volontaire...

Quand sur nos deuils et sur nos fêtes
Toutes les *cloches* des tempêtes
Sonnent au suprême *beffroi*...
(*Contemplations.*)

Il y a plus. Dans les paroles de la *Bouche d'Ombre*, qui sont volontiers apocalyptiques, de toutes les métaphores que l'on rencontre, celles qui se rapportent aux sons pourraient bien être les plus tempérées.

Exemples :

Tous les *rugissements se fondent en prières*...
Le vent *gémit*, la nuit *se plaint*, l'eau *se lamente*...
Oh ! comme vont *chanter* toutes les *harmonies*...
Comme tressailliront toutes les grandes *lyres*
De la sérénité !...

Ces citations, qu'on multiplierait à volonté, serviront, je pense, à prouver qu'à côté de l'*exaspération* accidentelle du sens auditif, qui fait que Victor Hugo définira le printemps « un alleluia formidable » ou l'aurore « un sanglot de lumière », il existe, parmi la variété de son œuvre, d'autres métaphores plus calmes, moins exceptionnelles, où les données de ce sens ne sont ni déformées ni amplifiées à l'excès. Ce qui ne veut pas dire que tout cela soit exactement raisonné, pesé, pourpensé, et que Victor Hugo ait eu à un degré quelconque le sens critique en musique. Quand il écrit :

Gluck est une forêt, Mozart est une source...

je n'affirme pas qu'il ait bien su pourquoi il établissait cette différence, ni même que la distinction ait un sens. Je l'estime plus sincère en son ironie, quand il prête au duc Gallus (*Esca*) cette boutade :

... Dadais métaphysique !
Hors la bonne cuisine et la bonne musique,
Qui sont la même chose au fond, je n'aime rien !

Rossini, le fameux gourmet, eût été ravi de cette assimilation imprévue. Au cours de la même pièce, le poète rend hommage à Grétry :

Et quant au séraphin, il s'appelle Grétry.

Mais, ô éclectisme ! on lit dans le manuscrit, sous la rature, ce premier état du vers :

Et quant au séraphin, *il a nom Monsieur Gluck!*

Gluck, Grétry, ce lui est tout un. Raison? ou rime? Rime, plutôt ; car *Grétry* rime avec *meurtri*, qui termine l'autre vers.

*
* *

Craignons donc d'être trop absolus quand nous nous attaquons à Victor Hugo. Il réunit tous les contrastes. Il n'est pas pour rien le dieu de l'antithèse, et l'on risque fort à vouloir l'enfermer dans l'enclos d'une définition. La métaphore musicale, chez notre poète, n'est pas forcément démesurée. En revanche, il est une observation que l'on peut faire et qui se vérifiera souvent. Chez Victor Hugo, par ce fait même qu'il n'est pas musicien, l'impression auditive n'est guère durable. Si parfois l'image se prolonge, elle ne tarde pas à se dénaturer, à recourir à d'autres images, visuelles, celles-là ; le poète revient ainsi à sa nature primitive, à la disposition fondamentale de son tempérament. Dans *William Shakespeare*, il a écrit ceci : « Le poète a deux oreilles, l'une qui écoute la vie, l'autre qui écoute la mort ». Chez lui, l'oreille qui écoute la vie réclame presque toujours l'assistance de l'œil, à un moment donné. Résultat de cette union : aux images qui semblent d'abord *auditives* viennent tout de suite se souder d'autres images, *visuelles*, qui modifient les premières, souvent au détriment de la *cohérence* de la métaphore. — Quelques exemples, glanés au hasard, dans les vers et la prose des diverses phases de l'œuvre, feront mieux comprendre ce que je veux dire :

« Si l'on t'apporte, un soir, quelque *musique en deuil*... (*Voix intérieures*.)

La musique, parce qu'elle est triste, devient tout de suite, pour l'*œil* du poète, une femme *en deuil*.

« Le tocsin *haletant bondissait* dans les tours. » (*Chants du crépuscule*.

La grosse voix des cloches s'essouffle, et semble *sauter* au haut du clocher.

Tout amour
Est, beau sire,
Une lyre
Qui soupire
Nuit et jour. (*Esmeralda*.)

Ici, la métaphore est à peine modifiée. Mais voyez celle-ci, dans *Choses vues :* « Le *son* du canon éclate à la fois à trois points différents de l'horizon. Ce triple bruit simultané enferme l'oreille dans une sorte de *triangle* formidable et superbe. » Et voilà l'image sonore aboutissant à une figure géométrique ! — Celle-ci encore, sur des jeunes filles qui chantent en chœur : « Elle en prenait ordinairement une *gamme* complète, c'est-à-dire sept, de dix ans à seize ans inclusivement, voix et tailles assorties, qu'elle faisait chanter debout, alignées

côte à côte par rang d'âge, de la plus petite à la plus grande. Cela offrait aux regards quelque chose comme un *pipeau* de jeunes filles, une sorte de *flûte de Pan* vivante faite avec des anges » (*Les Misérables*). Suivez-vous le trajet accompli par l'image ? La *gamme* sonore est devenue pour l'œil une flûte de Pan.

Ailleurs, les gammes deviennent

... De chastes sœurs dans la vapeur couchées,
Se tenant par la main et chantant tour à tour.

Le flot vient et *bondit*, comme la cloche dans le clocher (*Toute la lyre*). Puis, c'est l'heure du carillon (*les Rayons et les Ombres*) :

Elle *vient*, secouant sur les toits léthargiques
Son *tablier* d'argent plein de *notes* magiques,
Sautant à petits pas comme un oiseau joyeux.

Dans *Eviradnus* la chanson qu'on entend dans la forêt s'éteint « *comme un oiseau se pose* ». Dans la *Légende*, la conscience humaine qui veut crier « a l'Église pour *pituite* ». Le ciel

... tout frémissant du glorieux réveil
Ouvrait les deux *battants* de sa porte *sonore*.

Les clochers sont parfois des tours retentissantes, mais plus souvent
De grands pasteurs gardant des troupeaux de maisons. (*Les quatre vents*)
— La lyre galope sur les âmes, tel un cheval échappé :

... Et ma *lyre* aux *fibres* d'acier
A passé sur ces âmes viles,
Comme *sur le pavé* des villes
L'ongle résonnant du coursier. (*Odes et ballades.*)

Inversement, l'azur se transforme en un *orgue* qui fait retentir dans les champs *des plains-chants* (*Théâtre en liberté*). Mais, tout de suite, la métaphore évolue, et, dans ces mêmes champs, le jardinier céleste se promène avec son arrosoir. La verdure est « *une gamme harmonique* qui va de l'algue marine à l'émeraude » (*Quatre-vingt-treize*). Ici, la transposition d'un sens à l'autre est brutalement marquée. Et cela, parfois, ne va pas sans un certain pédantisme, comme dans cette phrase des *Travailleurs de la mer* : « Le vaste trouble des solitudes a une gamme : *crescendo* redoutable ; le grain, la rafale, la bourrasque, l'orage, la tourmente, la tempête, la trombe ; les sept cordes de la lyre des vents, les sept notes de l'abîme. »

Les grelots du fou de Cromwell ne *sonnent* pas ; ils *tremblent*. La nature est un immense *clavier* vibrant sous des doigts puissants (*Feuilles d'automne*). La mort aussi est un clavier :

Sa mort est un clavier qui frémit dans les branches.

Mais le poète ne s'attarde pas à l'*entendre* frémir ; il le *contemple* :

Et les touches, tantôt noires et tantôt blanches,
Sont vos pierres et vos cercueils. (*Légende des siècles.*)

Les flots chantent aussi (*Quatre vents*) :

Ces noirs chanteurs chantant sans cesse le même air,
Les flots, dressent leur blanche crête.

Ce n'est plus la *crête* du chanteur ; l'image en route a changé.

Voilà comment, au gré de la fantaisie du poète, le son devient, ainsi que tout le reste, un être qui vit, circule, rampe, vole, agit, se démène. Il ne l'entend pas, ou du moins cesse presque aussitôt de l'entendre. Mais il le voit, il le suit des yeux ; il le *regarde* marcher et se répandre. Une impression, qui pour tout venant se traduirait par un *crescendo* suivi d'un *decrescendo,* s'exprime pour lui par des alignements croissants et décroissants. Telle la fameuse pièce des *Djinns* (Cf. notre étude sur le ms. des *Orientales*) (1). J'en relève encore dans *Toute la lyre* un exemple typique. C'est un délicieux morceau de vingt-huit vers, de tous points achevé. Dans *les Sept cordes*, il porte le n° 15 de la troisième division (*Pensée*). Il n'a point de titre, mais on pourrait l'intituler *Médisance*, et le comparer au couplet classique de Beaumarchais sur *la Calomnie.* Chez Beaumarchais, les progrès de la calomnie s'expriment par une image musicale. Les termes musicaux y abondent : *pianissimo... crescendo*, etc. Pour Victor Hugo, rien de pareil. Le mot « désagréable à quelque individu », une fois lâché, devient une personne. Il *court, part*, *bondit,*

Il marche, il a deux pieds, un bâton à la main,
De bons souliers ferrés, un passeport en règle ;
Au besoin, il prendrait des ailes comme l'aigle !
Il nous échappe, il fuit, rien ne l'arrêtera ;
Il suit le quai, franchit la place, et cætera,
Passe l'eau, sans bateau, dans la saison des crues,
Et va, tout à travers un dédale de rues,
Droit chez le citoyen dont vous avez parlé.
Il sait le numéro, l'étage ; il a la clé ;
Il monte l'escalier, ouvre la porte, passe,
Entre, arrive, et, railleur, regardant l'homme en face,
Dit : « Me voilà ! je sors de la bouche d'un tel. »
Et c'est fait. Vous avez un ennemi mortel.

Rien ne saurait, je crois, mieux que ce rapprochement, montrer à quel point le sens de la vue guide Victor Hugo, alors même qu'il évoque l'image d'un son. On trouverait là l'explication de bien des incohérences apparentes qui lui ont été jadis durement reprochées par des gens qui les jugeaient arbitraires. Nisard, qui ne fut jamais tendre pour le Romantisme, écrivait déjà, à propos des *Feuilles d'automne* : « On y trouve... *des images qui se choquent entre elles et produisent d'autres images...*, un cliquetis *qu'on verrait et qu'on entendrait tout ensemble.* » Retenons cette appréciation qui, de la part de Nisard, impliquait assurément une critique. Peut-être, à prendre les choses sous un angle différent, y découvrirait-on la description assez exacte d'un procédé propre à Victor Hugo, disons même, d'une disposition particulière de son imagination créatrice.

(*A suivre.*) Paul Glachant.

(1) *Papiers d'autrefois*, par P. et V. Glachant.

Notes sur Michel-Richard de Lalande (1657-1726).

S'il fallait en croire l'auteur du *Discours sur la vie et les œuvres de Michel-Richard de Lalande*, par quoi commence le premier volume des *Motets*, imprimés après sa mort en 1729 (1), Louis XIV s'applaudissait d'avoir su pressentir en ce jeune musicien, alors à ses débuts, « un sujet qui pourrait faire pour les autels ce que Lulli avait fait pour le théâtre ». Le jugement du grand roi atteste peut-être, à notre gré, quelque partialité envers le Florentin qu'il avait déjà mis hors de pair, mais il n'en demeure pas moins un témoignage manifeste de l'estime singulière qu'il a toujours professée pour le maître de sa chapelle. Ce serait mal connaître l'esprit du temps que de supposer que l'opinion commune ait différé là-dessus de celle du monarque. Ses contemporains, et tout le XVIIIe siècle avec eux, ont reconnu unanimement dans Lalande un des princes de l'art français. Qu'une réédition moderne de ses ouvrages les plus caractéristiques permette aux modernes de l'étudier à loisir, et, certes, nos artistes, mieux instruits des choses du passé, ratifieraient ce jugement. En attendant que justice lui soit enfin rendue, quelques notes sur sa vie et sa place dans l'histoire de notre musique pourront dès aujourd'hui servir.

Michel-Richard de Lalande, surintendant de la musique du roi et maître de sa chapelle, est un Parisien : ce fut le 15 décembre 1657 qu'il naquit, sur la paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois. Comme ceux de Pierre Robert, l'un de ses prédécesseurs à la chapelle, ses parents étaient marchands tailleurs : il fut leur quinzième enfant. La charge d'une si nombreuse famille explique assez, encore que les membres de leur corporation comptassent d'ordinaire dans la bourgeoisie aisée, qu'ils l'aient fait de bonne heure admettre en la maîtrise de leur paroisse, alors dirigée par un maître estimé, François Chaperon, qui passa par la suite à la Sainte-Chapelle.

Ce que nous savons de cet artiste est peu de chose. Ses œuvres ne nous sont plus connues, si ce n'est par les sarcasmes que M.-A. Charpentier s'est plu à leur décocher plus tard, en une petite cantate latine burlesque, l'*Epitaphium Carpentarij*. Le maître y fait chanter son ombre, revenue sur terre et s'essayant à faire comprendre les délices des célestes concerts. *O Socii ! Qui* Carissimi *nomen habebat in terris*, Capronus *vocatur in cœlis !* Antithèse peu flatteuse pour le musicien français ! Et ce n'est pas tout : l'audition des compositions de Chaperon y devient la mortification la plus propre à assurer un jour l'éternelle félicité. *Beatus qui pro delendis culpis suis, fastidiosa et discordi Caproni musica aures suas fatigabit !... Beatus qui asininos Caproni nitritus patienter audiet...*, s'écrie-t-il. Mais n'allons pas prendre à la lettre l'expression d'une animosité dont les raisons nous échappent. Chaperon, suivant d'autres témoignages (2) d'allures plus impartiales, eut du moins le mérite d'avoir formé des élèves excellents : Marais, Lalouette, Colasse, entre autres, reçurent ses leçons.

(1) Ce discours, qui reste la principale source d'information pour la biographie du compositeur, serait, nous apprend Titon du Tillet (Parnasse françois) de M. Tannevot, intendant de la maison du duc de Villeroy, auteur de poésies et de chansons mises en musique par divers musiciens de ce temps.

(2) Daquin, *Lettres sur les hommes célèbres du siècle de Louis XV* (1752).

Quoi qu'il en soit, le jeune Lalande fut un des meilleurs sujets de la maîtrise et s'attira la faveur de son maître.« Dès ces temps-là,dit son biographe,il aimait l'étude avec excès et son enfance a été le prélude de cette profonde application avec laquelle il a cultivé son art jusqu'à sa mort. Non seulement il apprit la musique, mais encore à jouer de toute sorte d'instruments... » En effet, outre qu'il y avait cultivé une fort jolie voix comme soliste attitré du chœur de la vieille église, il était, quand la mue, vers la quinzième année, l'obligea à quitter la maîtrise, excellent organiste, accompagnateur habile au clavecin, assez bon violoniste, et ses études de composition avaient été poussées assez loin pour n'avoir plus rien à apprendre. Un de ses beaux-frères, jouissant d'une certaine fortune, le prit chez lui où, tout en perfectionnant ses talents de virtuose, il put à son aise s'essayer à écrire et commencer à se faire connaître. Ce généreux parent, suivant l'usage de ce temps où les concerts publics n'existaient pas encore, ouvrait deux jours par semaine sa maison aux amateurs de musique. Ses auditions furent fort courues, paraît-il, et c'est là que Lalande fit chanter ses premiers ouvrages.

Vers le même temps, Lulli, en possession du privilège de l'Académie royale de musique, venait d'ouvrir la salle du jeu de paume du Bel-Air à l'opéra naissant. Lalande souhaitait d'être admis parmi les musiciens de l'orchestre. Il vint donc se présenter à Lulli qui prenait soin de s'assurer par lui-même du talent de ses interprètes. L'épreuve lui fut défavorable et l'échec assez sensible pour l'avoir fait renoncer au violon pour toujours. Insuccès dont il convient de se louer peut-être, puisqu'en rejetant le jeune musicien vers de plus austères études, il a pu l'éclairer sur sa voie véritable. Peu après, en effet, Lalande est organiste à Paris. Son biographe cite jusqu'à quatre églises où il aurait simultanément exercé : Saint-Gervais, Saint-Jean, les Jésuites de la maison professe et le petit Saint-Antoine. Il semble difficile d'accepter cette assertion tout entière (1); mais puisqu'on ajoute que, vers ce temps-là, Lalande fut chargé de la musique pour plusieurs tragédies représentées au collège de Clermont, on peut raisonnablement en conclure que ce serait chez les Jésuites qu'il aurait fait ses débuts. Malgré sa grande jeunesse, son talent dut être remarqué, puisqu'en 1678, à la mort de Joseph de la Barre, l'organiste du roi, il crut pouvoir se présenter au concours ouvert à Saint-Germain-en-Laye. Toutefois, bien que son mérite lui ait valu, dit-on, le suffrage de Lulli, qui l'aurait hautement préféré à tout autre, son âge ne permit pas qu'il fût parmi les élus, « le Roy jugea à propos de le remettre à un autre temps ».

Cette épreuve l'avait au moins fait connaître à la Cour. En même temps qu'elle lui valait sans doute l'orgue de l'église Saint-Jean-en-Grève, sur les registres de laquelle nous lisons, deux ans après, son nom et sa signature autographe (2), elle lui assurait un patronage puissant qui allait décider de sa for-

(1) Pour Saint-Gervais notamment, on ne voit pas quand Lalande aurait pu exercer ces fonctions, si ce n'est bien peu de temps et par intérim.

En effet, de 1679 au moins jusqu'en 1703 environ, le titulaire est François Couperin, l'oncle du grand claveciniste. Quant au Petit-Saint-Antoine, cette communauté d'importance médiocre et fréquentée seulement à certains jours ne devait pas demander, il est vrai, beaucoup d'assiduité à son organiste.

(2) Archives nationales, L. L. 798. — La première mention est du 25 déc. 1601. C'est une décision de la fabrique allouant 150 livres à Lalande, pour le dédommager

tune. Le duc de Noailles, pair de France et plus tard maréchal, lui confiait l'éducation musicale de sa fille aînée, celle qui devait épouser le maréchal duc de Grammont. Saint-Simon nous a laissé de ce personnage un portrait peu flatté, « esprit tout pesant, grossier et moins que médiocre, et avec cela fort brutal ». Tout occupé de plaire et d'une servilité sans borne, — « on l'a vu sans cesse et en public, duc et capitaine des gardes, porter comme un page la queue de Mme de Montespan », — le duc de Noailles n'a peut-être vu qu'une occasion de faire sa cour, en introduisant Lalande auprès des filles du roi et de la favorite. Laissons pourtant la parole au biographe, plus bienveillant ou plus respectueux des grandeurs, lequel juge tout différemment de la scène et du personnage.

« Louis XIV demanda un jour à ce seigneur s'il étoit content du maître qui montroit à Mlle de Noailles. M. le maréchal de Noailles, qui n'a jamais laissé une occasion de faire du bien, saisit celle qui se présentait en faveur de M. de Lalande dont il parla très avantageusement au Roy. Son témoignage eut d'autant plus de force qu'il tombait sur les mœurs comme sur la capacité et que d'être protégé par M. de Noailles c'étoit acquérir le titre d'honnête homme. Le Roy choisit donc notre auteur pour montrer à joüer du clavessin aux deux jeunes princesses, à présent S. A. R. Mme la duchesse d'Orléans et S. A. S. Mme la Duchesse. »

Mlles de Nantes et de Blois, les deux filles du roi, étaient des enfants encore (1). Le maître chargé de leur éducation musicale ne pouvait certes trouver en cette tâche encore élémentaire l'emploi de tous ses instants, même en réservant ses occupations d'organiste. Louis XIV, qui avait donné à Lalande un logement à Clagny, le château construit par Mansart pour Mme de Montespan, ne tarda pas à s'intéresser assez au jeune maître pour l'attacher presque exclusivement à son service. « Sa Majesté lui faisoit composer de petites musiques françoises qu'Elle venait examiner Elle-même plusieurs fois le jour et qu'elle lui faisoit retoucher jusqu'à ce qu'elle en fut contente. » Rien n'a subsisté de ces divertissements, de ces petits ballets, œuvres de jeunesse qu'on lirait avec intérêt, ne fût-ce que pour en comparer le style avec celui des grands motets qui firent la gloire du musicien. Rien, pas même les titres ; mais le *Mercure Galant* (avril 1683), en rendant compte des représentations d'une pastorale, *l'Amour berger*, jouée à l'hôtel de Duras avec la musique de Lalande, nous donne une idée assez exacte de ce qu'ils pouvaient être. Il nous apprend

de la dépense qu'il a faite « le jour de feste de St Jean-Baptiste derniere aux vespres et salut et de la musique qu'il y a faicte... » De semblables notes se succèdent jusqu'au 25 mars 1691, où on lui donne un successeur parce qu'il ne peut plus « y venir régulièrement a cause de l'employ que S. M. lui a donné de surintendant de sa musique ». En reconnaissance de ses services on lui accorde, à sa demande, la jouissance du logement qu'il occupait comme organiste, rue de la Verrerie, dans une maison appartenant à l'œuvre, « pour s'en servir quand il viendroit à Paris ».

Au dire de Sauval, l'orgue de Saint-Jean était de son temps (1650 environ) le meilleur de Paris et l'on avait toujours soin de le confier à un maître habile pour le bien mettre en valeur.

(1) Mlle de Nantes était née en 1673, Mlle de Blois en 1677. Comme la troisième fille du roi et de Mme de Montespan, Mlle de Tours, née en 1676 et morte en 1681, n'est point citée parmi les élèves de Lalande, on en peut conclure qu'il n'est entré que cette année-là tout au plus dans la maison royale.

par surcroît que déjà, à cette date, l'auteur jouissait à la cour d'une certaine réputation (1).

Mais le maître allait pouvoir bientôt donner sa mesure en des œuvres plus hautes et plus fortes. Cette même année 1683, la maîtrise de la chapelle du Roi devenait vacante par la retraite de Du Mont et de Robert. Leur remplacement fut l'objet d'un concours très solennel où furent conviés tous les maîtres de chapelles de France qui se croiraient dignes de cet honneur. Le *Mercure* en a donné une ample relation souvent reproduite par les historiens de la musique. Trente-cinq artistes y avaient pris part et quinze d'entre eux, retenus après la première épreuve, furent mis en loge pour la composition d'un motet, *Beati quorum,* dont le texte leur avait été imposé. Le dessein du roi était que sa chapelle fût désormais servie par quartier. Quatre nominations étaient donc à pourvoir. Louis XIV, dit l'histoire, écouta favorablement pour trois d'entre elles les recommandations puissantes que l'on fit valoir auprès de lui. Coupillet, de Meaux, Minoret, de Saint-Germain-l'Auxerrois, et Colasse, soutenu par Lulli, furent donc agréés. Mais le roi se réserva le quatrième quartier, celui d'octobre, et choisit Lalande pour le remplir. « Cette grâce du Roy, dit le biographe, a été suivie d'un grand nombre d'autres, et Sa Majesté, qui le pourvut des charges de compositeur, de maître et de surintendant de la musique de sa chambre, luy accorda encore plusieurs pensions et réunit enfin sur sa tête les quatre charges de maître de musique de la chapelle qu'il a conservées pendant plusieurs années (2).

Il n'y a guère à ajouter à ces quelques lignes qui résument toute la carrière du compositeur. Sa vie va se passer tout entière désormais à Versailles, partagée entre l'accomplissement des devoirs de sa charge et ses travaux de compositeur. « Nul homme n'a porté plus loin que luy l'amour de l'étude », et ce labeur opiniâtre lui a permis d'édifier cette œuvre imposante dont les quarante grands motets écrits pour le service de la chapelle sont la part la plus caractéristique. Il eut la fortune singulière de réaliser ainsi l'idéal musical du grand roi à l'église aussi fidèlement que Lulli l'avait fait au théâtre. La faveur de Louis XIV, qui semble avoir éprouvé pour sa personne une affection véritable, si le mot peut s'admettre de monarque à sujet au XVII[e] siècle, ne lui fit jamais défaut d'ailleurs et s'étendit jusqu'à sa famille. En 1684, il l'avait marié à une demoiselle de sa musique, Anne Rebel, la sœur de Jean Ferry Rebel qui dirigea par la suite l'orchestre de l'Opéra. A défaut d'autres qualités (car il semble bien que cette union ne fut pas des plus heureuses) (3), elle avait

(1) Le *Mercure* atteste que ces représentations — privées, bien entendu — furent des plus courues. Deux airs tirés de la pastorale y sont publiés avec la musique.

(2) En 1684 Lalande reçoit une pension de 1200 livres ; sa femme, une de 800. Il est nommé compositeur de musique de la Chapelle en 1687, surintendant de la musique de la Chambre pour un semestre à la place du fils cadet de Lulli en 1689, compositeur de la Chambre en 1690. Il a un second quartier à la Chapelle (celui de janvier), en place de Coupillet en 1693, le second semestre de la surintendance de la Chambre par la démission de J.-B. Claude Boesset en 1695, le quartier de Colasse à la Chapelle en 1704.

(3) C'est ce qui résulte au moins d'une épigramme d'un manuscrit de l'Arsenal (n° 6544). « *Sur Lalande, musicien, et la Rebel, sa femme :*

Sans causer la moindre douleur,
La Lande conte son malheur.

du moins une voix admirable et chantait parfaitement bien. Lalande en eut deux filles, toutes deux excellentes musiciennes et qui furent admises, en 1704, à l'honneur de chanter à la messe du roi (1). Ces jeunes cantatrices, dont les contemporains ont loué à l'envi le mérite (2), moururent fort jeunes lors de l'épidémie de petite vérole qui désola la ville en 1712. Le roi, qui dans le même temps venait de perdre le Grand Dauphin, ne dédaigna pas d'adresser quelques paroles de condoléance à l'artiste vieilli à son service.

Avec le règne, l'activité productrice de Lalande a cessé. Une copie manuscrite de ses motets conservée à la Bibliothèque Nationale nous donne la date, au moins approximative, où chacun fut composé, et nous y voyons qu'un seul, *Lauda Jerusalem Dominum*, est postérieur à 1715. Son biographe nous apprend, du reste, qu'à partir de la mort du roi, il ne s'occupa plus qu'à refondre et à reviser son œuvre entière, dessein qu'il avait eu d'ailleurs auparavant et dont Louis XIV l'aurait détourné. « Il a rebuté plus de musique par le mépris qu'il faisait du médiocre et des choses négligées, nous dit Colin de Blamont, un de ses élèves, qu'il n'en faudrait pour faire la réputation d'un autre. »

En 1722, jugeant que le temps de la retraite approchait pour lui, Lalande se démettait de trois quartiers de maître de la chapelle, en proposant pour le remplacer Bernier, Gervais et Campra, qui furent agréés. Le Roi, qui lui avait donné peu avant le cordon de Saint-Michel, lui octroya une pension de 3.000 livres. Trois ans après, le 18 juin 1726, il mourait à Versailles, âgé de près de soixante-huit ans, « dont il avait employé quarante-cinq et plus au service du Roy » (3).

Les quarante *Motets* de Lalande et ses *Trois leçons de Ténèbres avec un Miserere à voix seule* sont les seuls de ses ouvrages qui aient été publiés. Ces livres ne sont pas très rares et se trouvent ordinairement dans toutes les grandes bibliothèques. Il est donc assez facile — relativement — de se rendre compte

On veut d'abord qu'il s'en explique :
S'il est trahi par sa Moitié
Que ne se plaint-il en musique ?
A coup sûr il ferait pitié !

D'autre part, il semble apparaître de l'acte de décès d'Anne Rebel publié par Herluison (*Actes de l'état civil d'artistes musiciens*), que le compositeur n'assistait point aux obsèques de sa femme morte en 1722 et qu'elle habitait à Paris, rue Sainte-Anne, tandis qu'il résidait à Versailles.

(1) Le roi leur accorde à chacune une pension de 1.000 livres en 1708, tant en récompense de leur père que des leurs.

(2) Cf. *Mercure Galant*, octobre 1702.

(3) Trois ans avant sa mort, Lalande, qui était veuf de l'année précédente, avait contracté un second mariage avec Mlle de Cury, fille d'un chirurgien de la princesse douarière de Conti. Mme de Lalande fut aussi une cantatrice distinguée qui fit partie de la musique de la reine. De ce second mariage le compositeur n'eut qu'une fille âgée de vingt-deux mois à la mort de son père, que le roi dota plus tard en 1740. Elle vivait encore en 1780.

Le *Mercure Galant* signale aussitôt sa mort, et trois ans plus tard (févr. 1729) annonce l'apparition de ses Motets dont sa veuve avait achevé de préparer l'édition. Colin de Blamont a également mis la main à cet ouvrage. Malgré cette collaboration, ces Motets, fort luxueusement imprimés, sont d'une correction très imparfaite. Les fautes y sont nombreuses, et plusieurs, faciles à corriger avec un peu de critique, ont fait accuser le compositeur de négligence, voire d'incorrection.

de la valeur de ces compositions les plus essentielles du maître, puisque la postérité a voulu voir en lui surtout le compositeur d'église. Ce n'est pas qu'à aucun moment de sa vie il ait jamais renoncé à la musique profane. Loin de là. Les mémoires du temps, les volumes du *Mercure* signalent à chaque instant des divertissements, des ballets, des pastorales, des symphonies ou des airs de violon, échappés de sa plume féconde pour le service de la cour. Quelques-unes de ces compositions (le ballet de *Mélicerte*, par exemple, en 1698) étaient considérables et toutes rentraient d'ailleurs dans ses attributions de surintendant. Mais très peu sont parvenues jusqu'à nous (1), et comme, hors du temple, d'autres modèles et d'autres influences sont venues se superposer à la sienne, il ne représente point par là aussi nettement une des époques de la musique française. Tandis qu'à l'église, le XVIIIe siècle tout entier l'a reconnu comme son maître et cette gloire, qui s'est prolongée jusqu'au premier tiers du XIXe siècle, n'a jamais été sérieusement attaquée par aucun des plus fanatiques sectateurs de la musique italienne.

On a voulu faire honneur à Lulli d'avoir, en transportant à l'église son style d'opéra, créé les premiers modèles de ces grands motets qui détrônèrent l'ancienne polyphonie traditionnelle. Rien n'est moins exact, puisque Lulli, quand il commença d'écrire de la musique latine, n'avait point encore abordé la scène et qu'il pouvait trouver autour de lui, dans les œuvres de Du Mont ou de ses contemporains, des formes déjà complètes et originales. Tel qu'il est, le style de ses motets n'a rien de dramatique. S'il s'y décèle contrepointiste assez médiocre, ce n'est pas que le pathétique de ses mélopées ni la rigueur d'une déclamation ici hors de propos l'aient contraint à s'affranchir des procédés traditionnels. Extérieurement, pour l'agencement des parties, pour la coupe des morceaux, la disposition des voix et des instruments, Lalande semble à première vue avoir imité son illustre devancier. Mais si l'apparence est la même, il n'est pas besoin d'un long examen pour s'apercevoir qu'il procède d'un esprit tout différent. Par-dessus le Florentin qu'il a l'air d'ignorer, il se rattache directement à la génération précédente. On peut le dire le fils spirituel de Du Mont, ayant su faire merveilleusement s'épanouir les riches floraisons écloses à peine en l'œuvre du vieux maître de Liège. Comme lui il a du moins au plus haut degré le sens du style concerté, le goût et l'intelligence de la polyphonie. Nul de ses devanciers, encore moins de ses successeurs, n'a su, comme lui, faire librement se mouvoir et se combiner entre elles les cinq voix de ses chœurs, ni faire étinceler au-dessus de ce vaste ensemble les fulgurants contrepoints des deux violons obligés de son orchestre. Baptiste eût-il jamais écrit une page telle que le chœur magnifique : *Notum fecit Dominus*, du *Cantate Domino* de 1707, page comparable aux plus belles de Händel et dont l'ampleur de développement, la suite et la rigueur dans l'enchaînement des

(1) On en trouvera quelques-unes, des suites extrêmement intéressantes pour l'orchestre (*Musique pour les Soupers du roy*), dans les volumes de la collection Philidor au Conservatoire. Il ne faut pas oublier non plus le ballet des *Eléments* (1721), publié avec beaucoup de soin par M. Vincent d'Indy dans la collection des *Classiques de l'Opéra français*. Ce ballet fut écrit en collaboration avec Destouches, et M. d'Indy, par des arguments qui, à la vérité, me semblent extrêmement fragiles, a voulu réduire à rien la part qui revient à Lalande dans cette intéressante partition.

réponses du thème sont vraiment extraordinaires pour l'époque ? Qu'eût-il pensé des hardiesses harmoniques du *Requiem æternam*, du *De profundis* (1689) que Rameau a égalées à peine, du début pénétrant et solennel de ce même motet, de la fougue héroïque, de l'exaltation surprenante de tout le final du *Benedictus* (1695) ? Dans toutes ces pièces et dans bien d'autres encore, Lalande se révèle infiniment plus *musicien* que ne le fut jamais Lulli. Ses idées sont plus abondantes, infiniment plus variées ; avec plus de recherche et d'invention, il les sait mettre en œuvre. Ses rythmes, ses harmonies surtout sont plus riches, et je ne crois pas qu'on puisse longtemps méconnaître tout ce dont Rameau lui est redevable sous ce rapport (1).

Bien que la plus grande part de son génie procède de la pure tradition française, Lalande n'avait pas négligé d'étudier la musique italienne dont l'influence sur son style est manifeste par beaucoup d'endroits. « Il avoit rassemblé avec soin et beaucoup de dépenses tout ce qu'il avoit pu trouver de musiques étrangères, son génie vaste ne pouvant se borner à ce que sa patrie lui offrait (2). » Il paraît même que ses ennemis — car il en eut et beaucoup, intéressés à rabaisser son mérite — lui en firent grief et lui imputèrent « des imitations serviles ou même un honteux plagiarisme ».

Ce n'est pas qu'on ne puisse relever quelques réminiscences de maîtres italiens chez Lalande — de Carissimi surtout, sans doute parce que ce maître nous est un peu moins mal connu que les autres (3). Mais ces imitations directes sont peu de chose. Toutefois, familiarisé comme il l'était avec les procédés d'une technique par certains côtés plus avancés que la nôtre, il en a fait un usage régulier, tout en les accommodant au goût français. C'est aux Italiens, à coup sûr, qu'il doit le style de son écriture vocale, beaucoup moins syllabique et plus ornée que celle de ses prédécesseurs, plus voisine en un mot du style instrumental. Ses basses continues sont aussi beaucoup plus figurées : elles se meuvent avec une rapidité et une aisance autrefois inconnues. Elles savent même se taire parfois, laissant les voix, seules ou avec l'unique secours des violons, se mouvoir, allégées de leur poids importun. J.-S. Bach, qu'on n'accusera pas d'italianisme outré, en agit pourtant de même. D'ailleurs, au XVIIIe siècle, l'influence des maîtres et des virtuoses italiens a pénétré partout. Elle s'impose plus ou moins à toute musique, tout comme aujourd'hui l'école allemande classique, et cette influence, contenue en de justes limites, n'est-elle pas heureuse ? Si l'on peut trouver dans Lalande cependant certains airs — assez rares — dont la coupe et l'allure sont plus italiennes que françaises, cela ne peut suffire à diminuer la place qu'il tient dans notre art national. Il faut

(1) Si l'on était mieux fixé sur la part de collaboration qui revient à Lalande dans le ballet des *Eléments*, cette partition serait fort curieuse à cet égard. Les rapports à établir avec les nouveautés introduites dans *Hippolyte et Aricie* seraient extrêmement significatifs.

(2) Ce témoignage est confirmé par le *Catalogue* de Brossard, qui nous apprend que Lalande s'était rendu acquéreur d'une collection considérable d'œuvres italiennes de la première moitié du XVIIe siècle, provenant de la succession d'un curé de Saint-André-des-Arts fameux pour sa passion d'italianisme.

(3) Le début du *De profundis*, par exemple, rappelle singulièrement par la forme du thème et même par certaines modulations un air à trois voix du maître romain : *Sciolto havean dall'alte Sponde.*

même le louer d'un éclectisme heureux, tant qu'il ne va pas jusqu'à l'imitation servile, jusqu'à la copie des travers qui déparent tant d'œuvres remarquables des Italiens de la seconde époque. Ses mérites propres sont éclatants assez pour le rendre digne de siéger à côté des plus grands français, et il reste la figure la plus représentative des cinquante ans de transition qui vont de Lulli à Rameau. Pourquoi faut-il que nous nous souciions si peu de nos gloires, que son nom soit à peine connu et que son œuvre tout entière doive nous demeurer longtemps encore ignorée ?

Henri Quittard.

La Dédicace des « Troyens »

Lettres inédites de Berlioz.

Berlioz a raconté en ces termes, dans ses Mémoires, la genèse de la composition des *Troyens :*

« Me trouvant à Weimar chez la princesse de Wittgenstein (amie de Liszt, femme de cœur et d'esprit, qui m'a soutenu bien souvent dans mes plus tristes heures), je fus amené à parler de mon admiration pour Virgile et de l'idée que je me faisais d'un grand opéra, traité dans le système shakespearien, dont le deuxième et le quatrième livre de l'*Enéide* seraient le sujet. » L'artiste hésitait devant les difficultés de la tâche ; on discuta, et la princesse, moins émue par ses craintes que par son air d'enthousiasme, coupa court à ses appréhensions en disant : « Si vous reculez devant les peines que cette œuvre peut et doit vous causer, si vous avez la faiblesse d'en avoir peur et de ne pas tout braver pour Didon et Cassandre, ne vous représentez jamais chez moi. » — « Il n'en fallait pas tant dire pour me décider », ajoute Berlioz.

Le fait est vrai : il nous est confirmé par plusieurs documents émanant de l'auteur ou de son entourage, aussi bien que par ce que nous savons de la vie artistique à Weimar au milieu du dix-neuvième siècle. Il serait pourtant exagéré de faire à la princesse de Wittgenstein un mérite trop exclusif de cette initiative. En effet, si nous nous reportons à une autre partie des Mémoires, celle que termine la date de 1854, nous y lisons ces mots : « *Depuis trois ans* je suis tourmenté par l'idée d'un vaste opéra... » Or c'est en 1856 qu'eut lieu à Weimar le conciliabule rapporté d'autre part : il y avait donc, à ce moment-là, cinq années que Berlioz pensait aux *Troyens*, et l'on peut affirmer en toute confiance que l'idée en était venue à suffisante maturité pour que, même si une princesse n'eût pas ordonné, il se fût mis à l'ouvrage quand même.

Néanmoins le souvenir de la princesse méritait de rester associé à l'œuvre ; aussi, l'œuvre terminée et près d'être représentée, Berlioz songea-t-il à en offrir la dédicace à la noble protectrice.

Les *Troyens*, à la vérité, portent une autre dédicace, qui tient en ces deux mots : « *Divo Virgilio* ». Mais il n'était pas interdit à l'auteur de se mettre sous un patronage moins lointain ; il partagea donc son hommage entre ses deux inspirateurs, le poète antique et la moderne Egérie, et adressa à celle-ci une épître dédicatoire.

Qu'est devenue cette épître ? L'existence nous en est affirmée par le catalogue

des œuvres de Berlioz que M. Adolphe Jullien a donné à la fin de son beau livre sur notre auteur : « *Les Troyens*, poème lyrique en deux parties..., publié avec cette inscription votive : *Divo Virgilio*, et une épître dédicatoire à son Altesse Sérénissime la princesse Caroline de Sayn Wittgenstein, née Iwanowska. » Nous verrons par la suite que les mots : « publié avec une épître, etc. », ne sont pas d'une exactitude absolue. M. Ad. Jullien, que nous avons questionné à ce sujet, n'a pas pu se rappeler où il a trouvé l'exemplaire portant cette épître ; il n'est pourtant pas douteux qu'il en ait eu connaissance, car il en a cité deux lignes dans une note d'une autre partie de son ouvrage (p. 264). Mais aucune des partitions des *Troyens* que nous ayons eues entre les mains, et qui portent sur le titre l'hommage à Virgile, avec, au-dessus, le dessin d'un trophée formé d'un bouclier, une épée grecque et deux plumes croisées, le tout surmonté d'un casque, aucune de ces partitions, dis-je, n'a gardé la moindre trace de l'épître dédicatoire. Nous en avons pourtant vu beaucoup, et cela était fort nécessaire, car une certaine incohérence a présidé aux tirages des diverses éditions des *Troyens*.

Ouvrons à ce sujet une parenthèse qui ne sera point déplacée, car il est certaines pratiques et certains abus que l'on ne dénoncera jamais avec trop d'insistance.

Tout d'abord, les *Troyens* ayant été composés pour former un seul et vaste poème lyrique, l'œuvre fut gravée sous cette première forme ; quelques épreuves en furent tirées : elles sont conservées aujourd'hui comme des raretés bibliographiques. Puis l'œuvre fut divisée en deux parties : la *Prise de Troie* et les *Troyens à Carthage ;* elle parut donc en deux volumes, pour lesquels les planches gravées en premier lieu furent naturellement utilisées ; mais si la première partie, n'ayant pas été donnée au théâtre, resta, ô miracle ! telle que l'avait écrite l'auteur, la seconde, « conforme à la représentation », nous offre un témoignage des outrages divers qu'elle eut à subir au cours de cette série tristement mémorable. Et comme, au cours des représentations mêmes, on coupait tantôt ici, tantôt là, l'éditeur voulut se mettre à l'unisson du directeur ; aussi les divers tirages sont-ils en parfait désaccord les uns avec les autres, si bien que nous avons vu certains exemplaires presque complets, tandis que dans d'autres il manquait, ici une scène, là un air, ou un autre, ou plusieurs, tout cela sans rime ni raison, pour le plaisir, pour affirmer son droit d'être inexact, infidèle aux volontés de l'auteur... Ce fut bien pis quand celui-ci fut mort : il fut publié alors, sous prétexte d'aider à la vulgarisation, un dépeçage que nous ne voulons pas qualifier, désirant rester dans des termes convenables et courtois, ce qui ne serait peut-être pas possible si nous disions toute notre pensée. — Et la partition d'orchestre, qu'un traité en bonne et due forme obligeait l'éditeur à publier ! Jamais il n'en fut rien gravé du vivant de Berlioz. Après sa mort, ses héritiers, par respect pour sa mémoire, réclamèrent l'exécution du traité, et ayant fait un procès, obtinrent gain de cause. Mais que ne peut un éditeur lorsqu'il a la volonté ferme de ne pas respecter l'œuvre qui lui est confiée ? La partition d'orchestre des *Troyens à Carthage*, telle qu'elle fut gravée quelque quinze ans après la mort de Berlioz (il était d'ailleurs à ce moment dans tout l'éclat de son triomphe posthume), reste comme un monument incroyable de ce que peut, de notre temps, l'esprit de vandalisme. Nous croyons savoir que, devant des protestations indignées venues non seulement de France, mais

d'Allemagne, d'Amérique même, où des théâtres voulurent représenter les *Troyens* tels que les avait conçus Berlioz, l'éditeur s'est enfin décidé à publier une édition conforme au manuscrit autographe (légué à la Bibliothèques du Conservatoire, mais communiqué par celle-ci toutes les fois qu'il a été nécessaire). Il en existe, en tout cas, une édition au piano, comprenant les deux parties réunies, sans coupures et conforme à la version primitive, reproduisant, en conséquence, la pensée intégrale de Berlioz. Cela est bien. Mais le reste ?...

Or, de ces innombrables partitions, il n'est pas une seule, à notre connaissance, qui contienne la lettre dédicatoire à la princesse de Sayn Wittgenstein, — ni la partition autographe, — ni les premières épreuves de la partition de piano, dont nous avons vu plusieurs, — ni les exemplaires provenant du dépôt légal, pas plus ceux de la Bibliothèque Nationale que de celle du Conservatoire, dont Berlioz était bibliothécaire, — ni aucun de ceux que nous avons trouvés en circulation, à quelque époque que ce soit.

Fallait-il donc renoncer à retrouver cette page qui, par le seul extrait qui en fût connu, nous apparaissait comme bien caractéristique de l'esprit et du style de Berlioz ? Non, assurément. Mais puisque nous n'avions rien pu trouver du côté de l'un des correspondants, nous n'avions plus d'autre ressource que de nous adresser de l'autre.

Là, nous avions d'autant plus l'espoir de réussir que déjà plusieurs documents précieux, venus de cette source ou de sources voisines, avaient été livrés à la publicité : c'est ainsi que la librairie Breitkopf et Härtel a imprimé plusieurs volumes de lettres de Liszt à la princesse de Wittgenstein, ainsi que la correspondance de Wagner et de Liszt, les lettres des contemporains célèbres à Franz Liszt, etc., publications dont on sait le haut intérêt, et auxquelles a présidé l'excellent et érudit écrivain qui signe du pseudonyme de La Mara. Je ne craignis pas de m'adresser à ce dernier, et, après de nouvelles recherches dans les papiers de la princesse, qu'autorisa obligeamment sa fille, princesse de Hohenlohe, j'obtins enfin, ainsi qu'on va le voir, complète satisfaction.

La Mara m'écrit de Leipzig, le 6 juin 1902 :

« Je suis en possession des lettres de Berlioz à la princesse Wittgenstein. Elles sont, au nombre de cinquante-neuf, des années 1852 à 1867, hautement intéressantes, et j'ai l'intention, avec l'autorisation de leur possesseur actuel, la princesse Holenlohe, d'en former un recueil que je publierai en un petit volume chez Breitkopf et Härtel. Mais je ne veux pas manquer à ma promesse de vous communiquer ce que ces lettres contiennent au sujet de la dédicace des *Troyens*. »

Je remercie La Mara de son obligeance, en même temps que je me félicite d'avoir, par mon enquête sur un point de détail, provoqué la découverte d'une nouvelle collection de lettres du grand maître français, qui va compléter si heureusement cette série de publications épistolaires.

Voici donc, d'après cette communication, d'abord quelques fragments de lettres inédites, puis enfin le texte même de l'épître dédicatoire depuis si longtemps cherché.

Le 23 décembre 1863, c'est-à-dire environ six semaines après la première représentation des *Troyens à Carthage*, Berlioz écrit à la princesse :

Maintenant, je vais faire graver la grande partition des deux parties du poème

lyrique qui sans vous n'existerait pas. Permettez-moi de vous la dédier. Si vous y consentez, j'éprouverai une double reconnaissance.

La lettre suivante est datée simplement de 1864 ; mais il est facile d'en préciser l'époque, Berlioz y ayant fait allusion à sa récente promotion comme officier de la Légion d'honneur : or celle-ci eut lieu en août de cette même année, ainsi qu'il appert de la lettre que lui adressa, le 12, le maréchal Vaillant, et qui est conçue en des termes trop précieux pour ne pas mériter d'être reproduite intégralement :

Paris, 12 août 1864.

Monsieur,

L'Empereur vient de vous nommer officier de la Légion d'honneur. C'est avec un véritable plaisir que j'annonce cette nouvelle à l'intelligent compositeur et au savant critique qui a tant fait pour l'art musical.

Signé : Maréchal VAILLANT.

La princesse avait conseillé à Berlioz, sans doute pour reconnaître cette « distinction », de reporter sur Napoléon III la dédicace qui lui était offerte ; mais lui qui, depuis l'avènement de l'Empire, avait passé successivement par tous les degrés de la désillusion, n'eut aucune hésitation ; et voici en quels termes, qui peut-être auraient eu plus de vivacité encore s'il n'eût correspondu avec une princesse, confondant dans la même amertume l'éditeur et le souverain, l'intelligent compositeur et le savant critique répondit :

1864.

Mon éditeur, qui devait publier la grande partition des *Troyens* cet été, m'a manqué de parole... comme tous, comme toujours. La dédier à l'Empereur, qui n'a seulement pas daigné assister à une représentation !... Non, non, pourquoi donc ? Ce serait une platitude.

Enfin, le 11 mai 1865, il communique à la princesse le texte de « l'épître dédicatoire qui, écrit-il, sera inscrite sur notre partition » ; puis, dès le lendemain, il lui envoie une nouvelle version du même texte, avec quelques variantes, accompagnée de la lettre suivante :

Chère Princesse,

Je vous ai envoyé, sans la revoir assez, l'épître dédicatoire des *Troyens*.

Veuillez remplacer la feuille que vous avez reçue par celle que je vous adresse aujourd'hui.

Votre tout dévoué,

12 mai 1865. H. B.

Ces différences sont fort peu de chose : nous indiquons comme variantes celles que comporte le texte du 11 mai, adoptant comme définitif, suivant la volonté de l'auteur, le texte du 12 :

A la princesse Caroline de Wittgenstein.

Vous souvient-il, Madame, de l'apostrophe que vous m'avez adressée un jour à Weimar ? Je venais de parler de mon désir d'écrire une vaste composition lyrique sur le 2e et le 4e livre de l'*Enéide*. J'ajoutai que je me garderais bien néanmoins de l'entreprendre, connaissant trop les chagrins qu'une œuvre pareille devait nécessai-

rement me causer, en France, à notre époque, avec la bassesse de nos instincts littéraires et musicaux.

Vous m'avez alors défendu d'avoir peur. Au nom de mon honneur d'artiste, vous m'avez sommé d'exécuter ce projet, en me menaçant de me retirer votre estime si j'y manquais.

J'ai écrit *les Troyens*.

Sans vous et sans Virgile, cette œuvre n'existerait pas (1).

Vous avez parlé, en m'envoyant combattre, comme ces femmes de Sparte qui disaient à leurs fils en leur donnant un bouclier : « Reviens *avec* ou dessus (2).

Je suis revenu, saignant et affaibli, *avec* le bouclier.

L'ouvrage a subi, comme moi (3), pendant la guerre, de cruelles blessures. J'ai eu la force de les panser. Il est guéri maintenant, le voilà tout entier. Il porte (4) cette inscription votive : *Divo Virgilio*. Mais pourrait-il ne pas porter aussi votre nom ?

Qu'il vive donc (5) sous ce double patronage !

Hector Berlioz.

11 mai 1865. (6)

La correspondance ne s'arrête pas là : le 8 juin 1865, Berlioz écrit de nouveau à la princesse :

Il y a dix jours que l'épître dédicatoire est imprimée, avec le changement que vous m'avez indiqué, et quelques autres encore.

Enfin, dans une lettre du 16 juin, nous lisons ces derniers mots :

Les deux volumes des *Troyens* vous ont été envoyés hier.

Il est singulier qu'il soit resté si peu de traces du document sur lequel cette correspondance personnelle nous renseigne abondamment. Il résulte des dernières citations que l'épître dédicatoire, dont Berlioz avait communiqué le texte manuscrit dans ses lettres des 11 et 12 mai 1865, fut imprimée à la fin du même mois, et une quinzaine de jours après, la princesse recevait un avis d'envoi duquel il semble résulter implicitement que la dédicace était insérée dans les volumes. Mais ces volumes mêmes, que sont-ils devenus ? Les recherches de La Mara parmi les collections et papiers laissés par la princesse sont restées infructueuses : il n'y a été retrouvé aucun exemplaire des *Troyens*. Peut-être l'œuvre de Berlioz aurait-elle été égarée parmi les papiers de Liszt, aujourd'hui déposés au musée de Weimar : La Mara, pour qui cette collection n'avait eu jusqu'ici aucun secret, a voulu récemment s'en assurer; mais, par une nouvelle malchance, le jour de sa visite à Weimar, le musée se trouvait fermé par suite du départ du conservateur, et il lui fut impossible de faire aucune recherche, de sorte qu'une fois de plus, voilà que cette partition fantôme nous échappe !

Notons cependant cette double observation. D'après les termes des lettres de Berlioz, le projet de dédicace vise seulement la partition d'orchestre ; mais cette partition ne fut pas publiée de son vivant. En outre, les dernières communications, les seules définitives, datent de 1865 ; or la première représentation des *Troyens à Carthage* est de 1863, et c'est à ce même moment que les deux partitions parurent,ainsi que l'attestent diverses preuves sur le détail des-

(1) Var. : cet ouvrage n'existerait donc pas.
(2) Var : *dessus*.
(3) Var. : Mon ouvrage aussi a subi.
(4) Var : Il porte et il devait porter.
(5) Var. : Puisse-t-il vivre.
(6) Var. : Paris, 10 mai 1865.

quelles il n'est sans doute pas nécessaire d'insister. Ce dernier rapprochement nous confirme surabondamment que la partition des *Troyens* n'a pas été publiée avec l'épître dédicatoire à la princesse de Sayn Wittgenstein. Si jamais cette épitre fut insérée dans quelques exemplaires, ce ne put être que dans un second tirage de la partition pour piano et chant, par lequel Berlioz, déçu dans ses espérances relatives à la partition d'orchestre, s'efforça de tenir sa promesse dans la mesure du possible. Mais son hommage n'eut pas un bien grand retentissement, puisque jusqu'ici l'on n'a pas pu retrouver un seul exemplaire dans lequel il soit contenu.

Aussi pensons-nous n'avoir pas fait œuvre inutile en remettant au jour un écrit demeuré ignoré, et auquel Berlioz a suffisamment montré qu'il attachait quelque importance.

Julien Tiersot.

Lectures musicales : *Palestrina et Victor Hugo.*

Comme complément à la belle étude de M. Glachant que nous publions plus haut, je crois que l'on relira avec plaisir les vers que V. Hugo a consacrés à Palestrina (*Que la musique date du seizième siècle*, dans *Les Rayons et les Ombres*, 1837).

Puissant Palestrina, vieux maître, vieux génie,
Je vous salue ici, père de l'harmonie ;
Car, ainsi qu'un grand fleuve où boivent les humains,
Toute cette musique a coulé de vos mains !
Car Gluck et Beethoven, rameaux sous qui l'on rêve,
Sont nés de votre souche et faits de votre sève !
Car Mozart, votre fils, a pris sur vos autels
Cette nouvelle lyre inconnue aux mortels,
Plus tremblante que l'herbe au souffle des aurores,
Née au seizième siècle entre vos doigts sonores !
Car, maître, c'est à vous que tous nos soupirs vont
Sitôt qu'une voix chante et qu'une âme répond.

. . . .

Dieu ! que Palestrina dans l'homme et dans les choses
Dut entendre de voix joyeuses et moroses !
Comme on sent qu'à cet âge où notre cœur sourit,
Où lui déjà pensait, il a dans son esprit
Emporté, comme un fleuve à l'onde fugitive,
Tout ce que lui jetait la nuée ou la rive !
Comme il s'est promené, tout enfant, tout pensif,
Dans les champs et, dès l'aube, au fond du bois massif,
Et près du précipice, épouvante des mères !
Tour à tour noyé d'ombre, ébloui de chimères,
Comme il ouvrait son âme alors que le printemps
Trempe la berge en fleurs dans l'eau des clairs étangs,
Que le lierre remonte aux branches favorites,
Que l'herbe aux boutons d'or mêle les marguerites !

. . . .

Ni peintre, ni sculpteur ! Il fut musicien,
Il vint, nouvel Orphée, après l'Orphée ancien,
Et, comme l'Océan n'apporte que sa vague,
Il n'apporta que l'art du mystère et du vague :
La lyre qui tout bas pleure en chantant bien haut,
Qui verse à tous un son où chacun trouve un mot !
Le luth où se traduit, plus ineffable encore,
Le rêve inexprimé qui s'efface à l'aurore !
Car il ne voyait rien par l'angle étincelant ;
Car son esprit, du monde immense et fourmillant
Qui pour ses yeux nageait dans l'ombre indéfinie,
Eteignait la couleur et tirait l'harmonie !
Ainsi toujours son hymne, en descendant des cieux,
Pénètre dans l'esprit par le côté pieux,
Comme un rayon des nuits par un vitrail d'église !
En écoutant ses chants que l'âme idéalise,
Il semble, à ces accords qui, jusqu'au cœur touchant,
Font sourire le juste et songer le méchant,
Qu'on respire un parfum d'encensoir et de cierges,
Et l'on croit voir passer un de ces anges-vierges,
Comme en rêvait Giotto, comme Dante en voyait,
Etres sereins posés sur ce monde inquiet,
A la prunelle bleue, à la robe d'opale,
Qui, tandis qu'au milieu d'un azur déjà pâle
Le point d'or d'une étoile éclate à l'orient,
Dans un beau champ de trèfle errent en souriant !

Trois idées, comme on voit, se succèdent sans trop s'accorder :

1° *Palestrina est un précurseur de génie.* Nous savons aujourd'hui qu'il n'en est rien. Comme Roland de Lassus, comme Victoria, comme Mauduit, Le Jeune et Costeley, il appartient à cette extraordinaire fin du XVIe siècle, où l'art polyphonique, développé par une longue culture, atteint, avant de périr, à des hauteurs inconnues. Si l'on ne peut découvrir, entre lui et Mozart et Beethoven, que cette parenté lointaine qui unit tous les grands musiciens, il est en revanche l'héritier direct des Ockenheim et des Josquin Deprés. L'erreur commise ici par Victor Hugo est celle de son temps, qui fut merveilleusement ignorant de la musique en général, et de celle du moyen âge en particulier.

2° *Palestrina est un poète romantique.* N'insistons pas sur ce contresens, qui est la forme même, et la forme unique, de l'admiration chez Victor Hugo.

3° *Palestrina est un poète de la pureté.* Ceci est plus exact ; mais on voit comme Victor Hugo est empêché de caractériser nettement l'art et la pensée musicale du « nouvel Orphée ». Ce n'est pas la musique du maître, c'est l'impression du critique qui fuit, rebelle, dans le « vague » et « l'ombre indéfinie ». Il y a là une quinzaine de vers où se révèle un assez grand embarras. Par bonheur, une image surgit, et tout s'éclaire ; mais, à vrai dire, cet ange souriant est un peu bien archaïque, et ferait plutôt songer à Josquin.

Cependant ne chicanons pas trop Victor Hugo sur la justesse de ses impressions et la convenance de ses métaphores ; sachons-lui gré plutôt d'avoir vaguement soupçonné l'émotion pure et profonde et la transparence céleste de la musique du maître romain. En son temps, c'est déjà un mérite.

L. L.

Exercices d'analyse (1).

Le nombre des accords est très considérable, et l'harmonie n'aurait jamais pu se constituer, si elle n'était arrivée à les classer en genres et en espèces. C'est ainsi que dans un accord parfait majeur, composé d'une tierce majeure, d'une quinte et de l'octave de la basse (*ut-mi-sol-ut*) les sons peuvent permuter entre eux de 12 manières différentes (2) ; il en est de même pour l'accord parfait mineur (*ut-mi* ♭*-sol-ut*), l'accord de quinte diminuée (*si-ré-fa-si*) et l'accord de quinte augmentée (*ut-mi-sol* ♯ *-ut*) : ce qui fait en tout 48 accords différents. Un accord de 7e donne lieu à 24 combinaisons ; et comme la disposition variée des tierces permet de former 5 sortes d'accords de 7e (*sol-si-ré-fa*, *si-ré-fa-la*, *ré-fa-la-ut*, *fa-la ut-mi*, *si-ré-fa-la* ♭), on obtient un total de 120 accords dissonants de ce genre. Et ce ne sont là que des formes élémentaires ; pour avoir une idée des richesses inépuisables dont dispose un compositeur, il faudrait faire entrer en compte et les neuvièmes, et les altérations chromatiques, et les pédales, et surtout les accords dont une ou plusieurs notes constitutives sont remplacées par des retards ou des appoggiatures : multitude innombrable et rebelle à toute classification. Il faudrait aussi dénombrer les combinaisons de l'harmonie à 5, 6, 7 et 8 parties : un accord parfait de 5 sons (*ut-sol-ut-mi-sol*) peut affecter 30 formes différentes ; pour un accord de 7 sons (*ut-sol-ut-mi-sol-ut-mi*), le total monte déjà à 210, et à 560 pour un accord de 8 sons (*ut-sol-ut-mi-sol-ut-mi-sol*). On voit que le compositeur userait ses journées à chercher, dans son imagination ou sur son clavier, la combinaison de sons qui, entre toutes, convient à son dessein, si l'harmonie ne lui donnait un fil d'Ariane pour le guider parmi ce dédale sonore. Telle est la grande, et, à vrai dire, la seule mission de cette science, qui ne supplée en rien aux dispositions naturelles, qui ne façonne pas, à elle seule, des chefs-d'œuvre ni même de la musique, si le talent ne s'y joint pas, mais qui n'en est pas moins indispensable, parce qu'elle rend possible le travail de la composition. Elle ne donne pas à l'auteur, tout formé, l'accord de ses rêves, mais elle lui indique la direction où il doit chercher la fuyante chimère ; elle l'empêche de s'égarer, de poursuivre des accords parfaits lorsqu'une septième est indiquée, d'essayer toutes les formes de l'altération ascendante, lorsque seule l'altération descendante convient ; soutenu par elle, il peut « gravir le dur sentier de l'inspiration », plus dur encore, peut-être, pour le musicien que pour le poète. Sans elle, point d'espoir d'arriver jamais à exprimer une idée musicale ; avec elle, on parvient à dire ce que l'on veut, ce qui d'ailleurs peut être un bien ou un mal, révéler un génie insoupçonné ou une incurable médiocrité.

L'harmonie arrive à réduire la multitude presque indéfinie des accords à quelques types généraux, très simples et très peu nombreux, qui sont comme les maîtresses branches d'où jaillissent en tous sens les plus exubérantes frondaisons. Et ce n'est pas la moindre conquête de l'esprit humain que l'ordre si clair et si rigoureux qui règne aujourd'hui dans le monde, toujours plus vaste, des sons. Trois principes président à cette réduction graduelle du plus complexe au plus simple :

(1) Voir la *Revue* de juin.
(2) Sans que l'intervalle entre 2 notes consécutives dépasse une octave.

1° Toutes les substitutions ou altérations de notes ne modifient en rien ni le nom, ni la fonction d'un accord : ainsi, l'assemblage *ré-la-fa-mi*, cité dans notre précédente étude, n'est pas un accord de neuvième, mais un simple accord parfait, parce que le *mi* n'est là qu'en attendant le *ré* qu'il remplace ; il ne fait pas partie de l'harmonie. De même un accord *sol-ut-ré-fa* n'est qu'un accord de 7e de dominante, où le *si* est momentanément représenté par un *ut*. De même encore l'accord (d'une plénitude et d'une douceur indicibles) *la mi-sol-ré-sol* (1) est un accord de 7e de 2e espèce (*la-ut-mi-sol*), où le *ré* occupe le rang et joue en quelque façon le rôle de l'*ut*. Ce qui revient à dire que de nos jours, comme au temps de Josquin Deprés, le domaine du contrepoint est nettement séparé de celui de l'harmonie ; le contrepoint, c'est-à-dire la conduite des voix, introduit certains empiétements, chevauchements et mélanges, auxquels l'harmonie reste étrangère ; mais il n'en résulte pas moins des sonorités nouvelles, dont le nombre s'accroît toujours.

2° La disposition de toutes les parties supérieures, c'est-à-dire de tout ce qui n'est pas la note la plus grave, ne change rien au nom ni à la fonction d'un accord : qu'on écrive *ut-sol-mi-ut*, *ut-ut-sol-mi* ou bien *ut-sol-ut-mi*, on n'en a pas moins un accord parfait majeur, comme si l'on avait écrit *ut-mi-sol-ut*. Non que le choix de l'une ou de l'autre forme soit indifférent ; mais il est abandonné au goût du compositeur. L'harmonie fait une seule espèce de toutes ces variétés, et le type de cette espèce, c'est l'accord réduit à sa plus petite étendue : dans le cas présent, *ut-mi-sol-ut*. De même un échafaudage de notes comme *sol-fa-ré-si*, qui comprend plus de deux octaves, se ramène à l'accord *sol-si-ré-fa*, et doit être considéré comme composé, lui aussi, de trois tierces superposées. On peut dire que les octaves n'entrent pas dans le calcul des intervalles : un *si* est toujours la tierce du *sol*, quand même le *sol* serait à une extrémité du clavier, le *si* à l'autre (2). Toutes les notes d'un accord, si vaste, si dilaté qu'on le suppose, viennent se projeter dans l'octave de sa basse, et ce n'est qu'après cette condensation qu'il faut mesurer les intervalles et dénommer l'accord.

3° Enfin, tous les accords composés de mêmes notes forment un même genre ou une même famille ; mais dans cette famille ou ce genre, les espèces sont déterminées par la nature du son le plus grave, et de ce son seulement. Etant donné un accord *ut-mi-sol-ut*, la disposition des trois notes supérieures peut, comme nous l'avons vu, varier de toutes les manières sans donner naissance à un autre accord. Au contraire, si le *mi* vient prendre la place de l'*ut* à la basse, on obtient un accord nouveau qui, tout en étant apparenté au premier, a cependant un autre caractère : c'est ce qu'on nomme le 1er renversement de l'accord parfait, ou accord de sixte. Un 2e renversement (accord de quarte et sixte) apparaît, si le *sol* devient à son tour le son le plus grave. Un accord de septième est susceptible de trois renversements, suivant que la 2e, la 3e ou la 4e note passe à la basse ; les accords de neuvième n'en admettent que trois aussi, parce que la neuvième doit en général rester à la partie supérieure. On appelle fondamentale de l'accord la note qui en est la fondation naturelle,

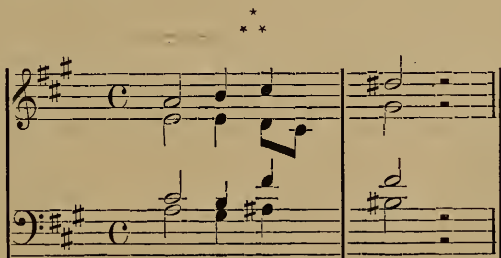
(1) Debussy, *Pelléas et Mélisande*, scène I, mes. 9.

(2) Il faut faire exception pour certains intervalles (neuvièmes, onzièmes et treizièmes), qui, dans certains cas déterminés, ne doivent pas être réduits à des secondes, des quartes ou des sixtes.

c'est-à-dire la note que l'on trouve à la basse lorsque l'accord a sa forme primitive ; et cette forme primitive est celle où les sons consécutifs, après la réduction opérée en vertu du 2e principe, et abstraction faite des redoublements à l'octave, ne forment entre eux que des tierces majeures ou mineures. L'*ut* est la fondamentale de l'accord parfait, de l'accord de sixte et de l'accord de quarte et sixte ; le *sol* est la fondamentale de l'accord de septième de dominante et de tous ses renversements.

Le principe fécond du renversement des accords, entrevu par Zarlino, affirmé à nouveau et développé par Rameau (1), a introduit l'ordre et la clarté dans la théorie de l'harmonie qui, réduite aux deux premiers principes, admettait encore trop de types d'accords différents. Aujourd'hui toutes les formes si compliquées, si inattendues, si insaisissables à l'audition de la musique moderne, se ramènent à un très petit nombre d'accords fondamentaux (une dizaine au plus), qui, sans rien perdre de leur valeur et de leur fonction spéciale, revêtent les apparences les plus variées, parfois les plus trompeuses. Pour lever les voiles qui recouvrent ces êtres primitifs, il faut d'abord les débarrasser de leurs altérations et notes accidentelles, ensuite les réduire à l'amplitude d'une octave ou d'une neuvième (plus rarement d'une onzième ou d'une treizième), enfin résoudre, quand il y a lieu, les renversements, les déplier, et rendre à la série des tierces sa direction native : alors, une fois détruit le charme de ces troublantes combinaisons, de ces sonorités mystérieuses, on découvrira une harmonieuse neuvième, une septième bien caractérisée, souvent même un honnête accord parfait. On aura pénétré jusqu'au fond de l'harmonie, on pourra en apprécier la fermeté, la rudesse, la douceur, l'élégance, ou le creux, le vide et la banalité ; car c'est l'enchaînement de ces accords primitifs qui, deviné par l'oreille parmi tous les ornements et les artifices, donne à l'harmonie sa signification tonale, la fait moduler brusquement ou se maintenir au ton, fuir toujours plus loin, de dièse en dièse et de bémol en bémol, ou onduler capricieusement à travers le réseau bigarré des tonalités, sans se fixer jamais. C'est ce travail d'analyse que je voudrais faire sur quelques textes tant anciens que modernes, afin de montrer au lecteur qui voudra bien me suivre à la fois la richesse infinie et la simplicité admirable de la musique de tous les temps.

* * *



Ces quatre accords appartiennent à la cantate *O Ewigkeit du Donnerwort* de J.-S. Bach, exécutée cet hiver à la Scola : ils forment le début du chœur final qui, suivant l'habitude du grand maître religieux, est un choral, c'est-à-

(1) *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, Ballard, 1722.

dire l'harmonisation d'un chant liturgique. Ces chorals (1) sont peut-être ce qu'il y a, dans toute l'œuvre de Bach, de plus profond et de plus personnel, et en même temps de plus simple et de plus expressif. Les combinaisons de la fugue et du contrepoint n'ont plus ici leur place : plus de ces vastes édifices, de ces merveilleuses et écrasantes superpositions mélodiques, dont l'esprit a peine à mesurer la hauteur ; les quatre voix sont intimement liées ensemble et, à part quelques notes de passage et les retards nécessaires à toute bonne harmonie, ne font que poser de larges accords. Comme d'autre part la mélodie du soprano est donnée d'avance, c'est dans le choix de ces accords que se concentre toute l'invention du compositeur et que s'exerce tout son génie. C'est dans ces accords aussi qu'il a su mettre toute son âme, c'est à ces accords qu'il fait dire les sublimes pensées de foi, de crainte, d'amour, de contrition et d'espoir, dont s'entretient sa fervente piété. Les chorals de Bach sont les chefs-d'œuvre de l'harmonie expressive.

La courte phrase (2) qu'il s'agissait (pour emprunter à Beethoven un de ses bons mots) de « mettre en musique » ici a un caractère assez particulier : elle monte successivement de trois tons entiers et fait entendre ainsi, pour finir, un *ré* ♯, étranger à la tonalité de *la*. Les paroles choisies par Bach (5e strophe du cantique liturgique), sont : *Es ist genug !* (c'en est assez !) Il faut remarquer d'abord la dissonance particulière du 3e accord (*ré* contre *ut* ♯), produite par une appoggiature : l'alto n'arrive à l'*ut* ♯ qui est sa position définitive que par l'intermédiaire d'une note voisine (*ré*). Il y a là un effet analogue à celui du retard, avec cette différence que la note qui fait appoggiature n'a pas été entendue dans l'accor précédent (3). Plus libre que le retard, l'appoggiature peut introduire des dissonances que l'autre procédé serait impuissant à réaliser ; tel est le cas de celle qui nous occupe (4) ; elle a toujours un caractère fortement expressif et doit être appuyée avec une sorte d'insistance : de là son nom (*appoggiare*, appuyer). La dissonance est ici très dure et donne un accent presque déchirant à l'accord, qui porte la première syllabe du mot *genug* (assez) : tous les souvenirs des maux soufferts tiennent dans cette douloureuse rencontre de notes.

Dépouillés de l'appoggiature, et ramenés à leur forme élémentaire et réduite, les accords sont : *la-ut ♯-mi ; — sol ♯-si-mi ; — la ♯-ut ♯-fa ♯* ; — *si ♯-ré ♯-fa ♯-sol ♯*. Le premier est un accord parfait de *la* majeur. Le 2e et le 3e sont des renversements, puisqu'ils ne sont pas formés de tierces superposées ; il faut, pour les redresser, faire passer au grave leurs notes supérieures ; on obtient *mi-sol ♯-si*, — *fa ♯-la ♯-ut ♯*, soit deux accords parfaits encore, l'un sur *mi*, l'autre sur *fa* ♯. Quant au dernier accord, il comprend deux tierces suivies d'un intervalle de seconde ; cet intervalle doit disparaître : le *sol* ♯ qui le détermine a sa place normale à la basse, et l'on obtient ainsi un accord de 7e de dominante (*sol ♯-si ♯-*

(1) Réunis en collection par Ludwig Erk : Leipzig, Peters.

(2) Due, d'après Erk, à Rudolf Ahle (1662).

(3) Il faut remarquer cependant que l'appoggiature est ici annoncée par le *mi*, sa note voisine, dont elle est précédée. De nos jours cette précaution est souvent négligée.

(4) On ne peut faire entendre à la fois le retard et sa note de résolution, à moins que cette note ne se trouve à un intervalle d'au moins une octave *inférieure ;* or ici l'*ut* ♯ est au-dessus du *ré*.

ré♯-*fa*♯) de la tonalité d'*ut*♯, le *sol*♯ étant la dominante de cette tonalité (1). *La*, *mi*, *fa*♯, *sol*♯, telle est donc la série des fondamentales des accords, et la dernière annonce une modulation en *ut*♯, qui d'ailleurs n'aboutira que plus tard ; Bach reste volontairement en suspens sur cet accord de 7e, et ne le fait pas suivre aussitôt de son complément nécessaire (l'accord de la tonique nouvelle), parce qu'il veut donner à la phrase un accent interrogateur.

Cette marche d'accords et cette modulation finale étaient-elles forcées ? En aucune manière, et la volonté de Bach s'affirme fortement dans cette succession d'harmonies. Il suffisait, pour amener le *ré*♯, de moduler en *mi*, dominante de *la* : les 2 premiers accords ayant pour fondamentales *la* et *mi*, le 3e pouvait être construit sur le *la* ou sur le *fa*♯ (mais avec *la* ♮), le 4e sur le *si* ♮, dominante de *mi* : telle était l'harmonie la plus simple, mais aussi la plus timide et la plus insignifiante. Au lieu de cela, Bach imite, dans la succession des fondamentales, la progression ascendante de la mélodie supérieure (*si*, *ut*♯, *ré*♯ ; — *mi*, *fa*♯, *sol*♯), et tous les accords ont leur tierce majeure : il résulte de là que la phrase entière monte dans la série des modulations : à chaque accord elle se charge d'un dièse nouveau, qui la transporte, d'un seul coup, dans une autre tonalité ; on croirait gravir pas à pas un escalier aux marches hautes, et du sommet découvrir un pays inconnu : après *mi*, *fa*♯ majeur, puis *sol*♯, mais ce *sol*♯ est une dominante, et fait pressentir la tonalité d'*ut*♯ ; y arrivera-t-on ? Telle est la question que Bach a voulu poser. On voit tout ce que l'harmonie ajoute à cette mélodie de 4 notes, comme elle en accuse le caractère ascendant, en souligne l'inquiétude finale, lui donne la vigueur et la couleur, l'impose à l'âme. Voilà ce que peut une modulation bien conduite.

Je ne m'attarderai pas au détail de la réalisation ; je ferai seulement observer que Bach, en raison même du parallélisme des fondamentales et de la mélodie supérieure, ne pouvait employer ses accords qu'à l'état de renversements, sous peine de produire ces hiatus harmoniques qu'on nomme des quintes parallèles. Il faut remarquer aussi que cette phrase, exécutée au piano ou sur l'orgue, semble contenir 3 quintes parallèles entre les deux parties supérieures (*mi-si*, *fa*♯-*ut*♯, *sol*♯-*ré*♯). Mais ce n'est là qu'une illusion : le *fa*♯ appartient au ténor et non à l'alto ; le timbre différent des voix rend la confusion impossible ; mais sur un instrument à clavier, ces distinctions s'effacent, et l'oreille attribue à la même partie les sons qui se trouvent dans la même région de l'accord : c'est pourquoi l'on ne peut écrire, pour ces instruments, comme on écrit pour l'orchestre ou pour les voix.

La suite du choral n'est pas moins intéressante : elle fera l'objet d'une prochaine étude.

Louis Laloy.

(1) Rappelons que la dominante se trouve à la quinte supérieure de la tonique, la sous-dominante à sa quinte inférieure.

Le Concours du Conservatoire

(*Chant et Instruments à cordes*).

On s'accorde à reconnaître que le concours de chant a été supérieur à celui de l'année passée. Cette supériorité s'affirme d'abord dans le choix des morceaux, assez bon en général, quoique la *Reine de Saba* ait reparu encore, ainsi que certaine valse du *Pardon de Ploërmel :* comment juger des aptitudes musicales d'un chanteur lorsque la musique que le malheureux doit faire valoir est d'une aussi parfaite médiocrité ? Mais les erreurs de ce genre ont été assez rares cette année, et nous avons pu, en revanche, applaudir à maintes reprises Händel, Gluck, Beethoven et Berlioz. Ces belles choses n'ont pas trop souffert, en général, de l'interprétation, et le style de ces jeunes gens, malgré l'abus du procédé (défaut inévitable à l'école), ne manque ni d'intelligence, ni de vigueur à l'occasion. Mais il est une qualité bien plus humble en apparence, plus indispensable en réalité, dont on semble se soucier médiocrement : c'est la justesse. Aucune de ces voix ne donne l'impression de la sécurité ; on les sent toutes à la merci du hasard, et ce hasard n'est pas toujours bienveillant. L'exemple de quelques chanteurs et chanteuses, que les écarts de leurs voix n'ont pas empêchés de parvenir au rang d' « étoiles », ne doit pas être suivi. Rien de plus contraire à l'impression musicale que cette continuelle inquiétude qui accompagne une exécution mal assurée. Et ce défaut est encore accru par le chevrotement, la fatigue précoce de beaucoup de ces jeunes voix. Faut-il donc croire que l'enseignement du chant, au Conservatoire, est plus nuisible qu'utile ? N'allons pas jusque-là, mais remarquons seulement que l'on sacrifie volontiers, dans les admissions au concours comme dans l'attribution des récompenses, et par suite aussi dans la direction des études, les qualités du chant à celles de la déclamation. Le théâtre, pour tout dire, paraît être l'objet unique de cet enseignement. Et je sais bien que notre musique de chant (romances à part) appartient presque tout entière au théâtre ; mais au moins faudrait-il, dans les classes de chant, développer les qualités du chanteur, qui sont la condition première et comme la base solide sur laquelle s'appuiera, plus tard, le talent de l'acteur. *La déclamation*, comme on l'a dit fort bien ici même, *est l'exception aux règles du style* (1). Que l'on commence donc par les règles, et surtout par les deux règles des règles, à savoir la justesse et la bonne qualité du son !

Les instruments à cordes ont révélé des défauts du même ordre, à un degré un peu plus grave ; ici les deux tiers des concurrents jouent faux couramment, normalement ; presque tous abusent de ces artifices d'exécution (*vibrato* en particulier) si peu nécessaires lorsque la musique est belle et l'artiste musicien. Ce sont de futurs virtuoses, affranchis, comme de vrais virtuoses, des vains préjugés de justesse et de fidélité, bons pour la plèbe de l'orchestre. Mais parmi ces solistes de l'avenir, bien peu ont les aptitudes et le feu intérieur de l'artiste véritable : que deviendront-ils ? Et ne vaudrait-il pas mieux se préoccuper avant tout de fournir à nos orchestres de bons et solides exé-

(1) Giraudet, *La Déclamation lyrique et l'enseignement du chant.* Revue de mai, p. 226.

cutants ? Parmi ces exécutants, quelques-uns deviendraient des artistes supérieurs, mais quelques-uns seulement ; et ils le deviendraient plus tard, lorsque leur personnalité se serait affirmée. On ne peut raisonnablement prétendre faire d'une classe d'élèves une classe d'artistes.

Z.

Périodiques.

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (nº exceptionnel). — M. HEHEMANN : *La 38e Assemblée des compositeurs à Crefeld.* — A. STRADAL : *Anton Bruckner* (compositeur autrichien, mort à Vienne en octobre 1896). — R MUSIOL : *Liszt et Goethe.* — M. HEHEMANN : *Notes sur le « Christus » de Liszt.* — R. MUSIOL : *L'Ouverture pour Faust de Wagner et ses exécutions.* — V. JOSS : *L'opinion d'un Français sur Wagner en 1869* (traduction d'un article de l'*Éclipse* du 18 avril 1869, signé le *Cousin Jacques :* on y montre que la musique de Wagner n'est pas imitative). — M. RIKOFF : *Pelléas et Mélisande, de Cl. Debussy* (l'auteur se plaint d'un « morne ennui » ; nous le plaignons aussi).— E GUNTHER : *Les Lieder de M. Reger.*

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG (numéro exceptionnel). — *Biographie et portraits des compositeurs suisses :* H Huber, V. Andreæ, J. Bischoff, P. Fassbaender, H. Götz, C. Haeser, C. Hérold, C. Hess, E.-J. Dalcroze, F. Klose, A. Levenberger, A. Meyer, E. Munzinger, F. Niggli, W. Rehberg, G. Staub, H. Suter, C. Vogler, G. Weber.

CAECILIA (nº de juin). — *Les vraies mélodies grégoriennes, par le P. Dechevrens* (compte rendu). — *La prononciation des consonnes.*

DER KLAVIER-LEHRER (1er juillet). — A. MORSCH : *Le professeur K. Klindworth.* — K. STORCK : *Les fêtes de Liszt à Weimar.* — C. KREUTZ : *Pour la Réforme de l'enseignement du chant.*

CRONACHE MUSICALI ET DRAMMATICHE (5 juin 1902). — T. MONTEFIORE : *Le livret du Bal masqué.* — N. BENNATI : Le « mélologue » *La Mort de Bayard,* (œuvre nouvelle du poète Tomiati et du musicien Veneziani). — *Le Chant des Oiseaux* (Essais divers de notation musicale, parmi lesquels on regrette de ne pas trouver citée la célèbre chanson de Jannequin).

BAYREUTHER BLÆTTER, 1902, VII-IX. — R. WAGNER : *Lettre à S. Lehrs* (7 avril 1843). — *Une voix du passé sur les concerts de Wagner à Paris en 1860* (Lettre de Lemoine à Kietz). — H. PORGES : *Tristan et Isolde.* — H. VON WOLZOGEN : *Les sept exploits de Siegfried.* — J. VIANNA DA MOTTA : *Le Vaisseau-Fantôme.*

REVUE DU CHANT GRÉGORIEN (juin 1902). — DOM J. POTHIER : *Cantique latin à la très sainte Vierge* (de saint Alphonse de Liguori). — A. GASTOUÉ : *Les anciens chants liturgiques des Eglises d'Apt et du Comtat.* — A. KIENLE : *Le plain-chant au point de vue esthétique.*

TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS (mai-juin 1902). — R. DE CASTÉRA : *Dix ans d'action musicale religieuse : l'expulsion des chanteurs de Saint-Gervais.* — J. DE MURIS : *Les fêtes de Bruges* (programme). — H. QUITTARD : *H. du Mont.*

RASSEGNA GREGORIANA (juillet 1902). — DOM H. GAÏSSER : *Débris de textes grecs dans la liturgie latine.* — DOM M. HORN : *Le rythme du chant grégorien.* — R. BARELLI : *Les Bénédictins de Solesmes et la restauration grégorienne.*

Notes bibliographiques.

PUBLICATIONS RÉCENTES SUR LE CHANT LITURGIQUE DES DIFFÉRENTS CULTES :

Paléographie musicale des Bénédictins de Solesmes. Livraisons 54 et 55, contenant la suite des études sur « L'accent latin et les maîtres des XVe, XVIe et XVIIe siècles », et la suite de la reproduction phototypique de l'Antiphonaire de Montpellier.

P. AUBRY : *Le système musical de l'Eglise arménienne* (Tribune de Saint-Gervais, 1902, mars-avril).

DECHEVRENS : *Les vraies mélodies grégoriennes. Vespéral des dimanches et fêtes de l'année, extrait de l'Antiphonaire de B. Hartker.* Paris, Delhomme et Briguet, 1902.

H. GAÏSSER : *Le système musical de l'Église grecque d'après la tradition.* Rome, Collège grec, 1901.

G. HOUDARD : *Deux mémoires sur les notations neumatiques.* Paris, Fischbacher, 1902.

MUEHLENHEIM : *Examen des idées du moyen âge sur le beau et le rythme* (*Gregorianische Rundschau*, 1902 ; all.).

ROTTA : *L'office funèbre ambrosien* (ital.), Milan, Agnelli, 1902.

SMOLENSKI : *Les notations musicales russes ; étude historique et paléographique* (russe). Petersbourg, 1901.

TRIKNOPOULOS: *Nouvel Hirnologue... conforme à la notation et à la mélodie byzantines* (grec). Athènes, 1902.

P. WAGNER : *La question liturgique et la solution que lui a donnée Léon XIII* (*Germania*, 15 mai et 5 juin, all.).

E. VON WILDENBURG. *Histoire du cantique catholique allemand* (all.). Bregenz, J. N. Teusch, 1902.

Informations.

— M. Paul Lacombe, dont nous avons retracé dans cette *Revue* (1re année, p. 466) la belle carrière artistique, vient d'être nommée chevalier de la Légion d'honneur. M. Fernand Bourgeat, secrétaire du Conservatoire, recevra sous peu la même distinction. Nos meilleurs compliments aux deux nouveaux chevaliers.

— Rappelons à tous ceux que l'histoire de la musique intéresse à un titre quelconque qu'ils trouveront d'importantes études sur toutes les questions principales dans l'ouvrage suivant :

Congrès international de musique tenu à Paris pendant l'exposition : MÉMOIRES, DOCUMENTS ET VŒUX (mémoires de Saint-Saëns, Ch.-E. Ruelle, Th. Reinach, Louis Laloy, Romain Rolland, Julien Tiersot, etc., etc... sur l'histoire et la théorie de la musique) ; un beau volume avec nombreuses planches, chez Fischbacher, 33, rue de Seine, Paris, prix : 15 fr.

— Par décret de M. le Président de la République, vient d'être accepté le don fait au Conservatoire de musique, par M. Louis Diémer, d'une rente de 1.400 fr. pour l'institution d'un concours triennal de piano et d'une somme de 4000 fr. destinée au paiement du prix qui sera décerné pour la première fois en mai 1903.

Le Propriétaire-Gérant : H. WELTER.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

REVUE

D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES

N° 8 (deuxième année) Août. 1902

Parysatis au théâtre des arènes de Béziers.

Les fêtes artistiques de Béziers ont été splendides. Inoubliable est le spectacle qu'offraient quinze mille auditeurs attentifs sur les trente gradins de l'immense arène ; inoubliable est cette superposition de trois scènes grandioses parées d'un décor qui semble se confondre avec la colline elle-même. On ne peut se faire une idée exacte de pareilles solennités qu'en allant y voir soi-même. C'est ce que j'ai fait, un peu méfiant et sceptique au moment du départ de Paris. Je reviens enthousiasmé. Le théâtre en plein air, sous le soleil ardent de Béziers, *sans une seule place à l'ombre*, semble être chimérique, impossible ; on n'y peut penser, dans nos régions, sans avoir chaud et sans avoir envie de mettre les lunettes vertes : et pourtant, ce théâtre est aujourd'hui une réalité splendide, triomphale, donnant l'impression très nette d'une grande œuvre d'art qui doit être, et pourra être aussi une excellente affaire, — pour le profit des pauvres, s'entend, puisque c'est à eux que va tout le boni, grâce à la générosité de M. Castelbon de Beauxhostes.

Ce public biterrois est vraiment merveilleux : docile, attentif, à la fois ingénu et raffiné, courtois et exigeant, il saisit les moindres nuances de la parole, du chant et du geste. Il faut dire que les artistes qu'on lui a fait entendre sont de premier ordre : comme musicien, je mets au premier rang Mlle Korsoff, dont la voix de rossignol a frappé tout le monde d'admiration. Elle a fait, *dans la demi-teinte, et avec une justesse impeccable*, des vocalises avec notes piquées, qui sont la perfection même. Et M. Rousselière, de l'Opéra, fut tout aussi admirable ! c'est un enchantement d'entendre ces voix puissantes et délicates monter dans la lumière, devant des multitudes recueillies ! Pour le drame, les premiers sujets et les « étoiles » ont abondé : M. Dorival, Mme Richepin-Laparcerie, Mme Brille ont été unanimement admirés et applaudis. Pressé par l'heure, je n'analyse point leur jeu savant ou leur mimique. Je me borne à constater un triomphe. Mlles Fontenay et Fabert laisseront aussi un souvenir profond à tous ceux qui les ont vues et entendues. Et au-dessus de ces artistes de premier ordre — que je ne nomme pas tous — il nous a été infiniment doux d'acclamer une fois de plus le maître cher et vénéré qui ne vient pas seulement d'ajouter un chef-d'œuvre très original à beaucoup d'autres chefs-d'œuvre, mais qui pendant une semaine a ébloui les méridionaux par la variété étincelante et la richesse inépuisable de son génie. Saint-Saëns est l'homme des surprises infinies. Entre deux représentations de *Parysatis* il a donné, en plein air, toujours, mais à la clarté des étoiles complices, un concert unique, où il tenait le piano ; il a fait jouer deux comédies de lui (*Botriocéphale*, *La crampe des écrivains*) ; il a lu à quelques artistes de choix un drame en quatre actes ; et je rentre à Paris avec une bonne provision de

gaîté, ayant encore dans l'oreille les fantaisies qu'il chantait en déjeunant à la table hospitalière de M. Castelbon...

Malgré le talent très distingué de Mme Dieulafoy, *Parysatis* — drame *persan* — est-il bien le drame qui convient à Béziers ? En utilisant les ressources spéciales qu'il peut trouver auprès de certains professeurs de l'Université de Montpellier, M. Castelbon ne devrait-il pas demander, provoquer, favoriser la composition d'un drame lyrique dont le sujet serait emprunté à l'histoire locale et qui permettrait à la fois au poète, au musicien, au décorateur, de nous donner une synthèse de la province (synthèse de sa vie féodale, guerrière, religieuse, sentimentale et artistique) dans les temps un peu anciens ? ce sont là de très importantes questions que je ne veux pas traiter aujourd'hui, et que je me borne à indiquer. Dans les Arènes de ce rayonnant Midi, j'aimerais entendre résonner d'autres noms que ceux d'Artaxerxès et d'Atossa ; mais pour le moment, je me contente d'enregistrer ce succès grandiose et très mérité de *Parysatis*. Les Muses languedociennes, sœurs des Muses attiques, s'en réjouissent, inclinant vers la ville de Béziers des palmes, dont quelques-unes furent académiques, elles sourient à la fois aux gloires établies comme celle de Saint-Saëns et aux jeunes gloires qui sont à pointe d'aube.....

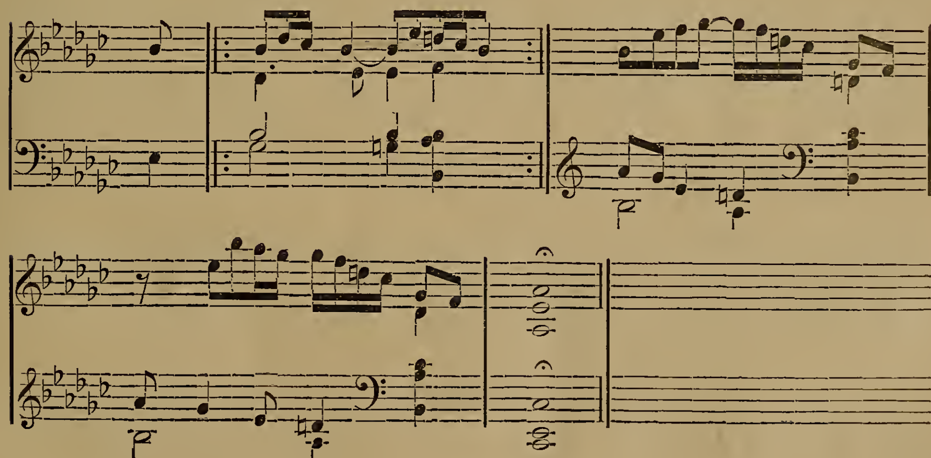
Le drame de Mme Dieulafoy s'ouvre en 401, après la bataille de Cunaxa, où Artaxerxès écrasa son frère Cyrus le Jeune et son armée de mercenaires grecs. La reine mère Parysatis, sorte d'Agrippine persane, perd ainsi l'espoir de remplacer l'indocile Artaxerxès par Cyrus, qui lui eût été soumis. Mais bientôt elle va pouvoir ourdir de nouvelles trames : Aspasie, une captive grecque, va faire des rivaux du père et du fils, d'Artaxerxès et de Darius. Parysatis servira l'amour de Darius, et ainsi se l'asservira : elle obtient d'Artaxerxès qu'il proclame son fils prince héritier. Mais le premier vœu de Darius est d'épouser Aspasie : Artaxerxès refuse, et, après une scène violente où la Grecque se tue pour apaiser la discorde, envoie son fils au bourreau. Parysatis se retire après avoir maudit le roi, et le drame finit dans l'épouvante et l'égarement.

Tel est le sujet : il fait songer un peu à *Britannicus*, un peu aussi à *Mithridate* ; il y a là deux tragédies fondues en une seule, et, au total, assez peu développées l'une et l'autre : il est manifeste que le grand intérêt de la pièce est dans le spectacle d'une part, dans la musique de l'autre.

Ce drame de cour a inspiré à M. Saint-Saëns une partition qui comptera parmi les œuvres les plus exquises du maître. Les « musiques de scène » qui accompagnent les personnages aux instants d'émotion profonde, les chœurs de mages et de femmes qui disent les impressions de la foule, à l'instar de la tragédie antique, et jusqu'au ballet qui vient distraire, comme dans nos opéras, le farouche tyran et aussi le spectateur, tout est délicatement senti, finement pensé, et exprimé dans une langue admirable de précision, d'élégance et d'ingénieuse clarté ; on retrouve là toutes les précieuses qualités qui font de M. Saint-Saëns un classique, et un classique français. Et la couleur locale, dira-t-on ? Tout cela a-t-il l'air bien persan ? Le musicien n'a pas tenté de rivaliser avec le décorateur par une reconstitution impossible et d'ailleurs sans intérêt artistique ; il n'a pas davantage affublé ses héroïnes d'oripeaux criards ramassés dans quelque cabaret algérien : harmonies déchirantes ou timbres mal assortis. Mais il a répandu sur toute son œuvre, en touches légères et fondues, cet exotisme sobre, poétique, ému, dont il a le secret.

Grand voyageur et surtout grand musicien, M. Saint-Saëns prend son bien partout où il le trouve ; les bruits du monde extérieur, les cris, les appels, les chants et les danses, tout retient son attention, amuse son esprit curieux et subtil. Mais tout aussi se transforme, s'embellit, s'affine et se raffine au contact de sa pensée. Généreux emprunteur, il donne à ces musiques imparfaites ou barbares un sens qu'elles n'avaient pas, ou qu'elles n'avaient qu'en germe ; il en développe la mélancolie inconsciente ou la grâce enfantine, et les éclaire de son harmonie souriante et douce, où rien jamais ne révèle l'effort : la *Suite Algérienne*, l'andante du *Trio* en *fa*, le poème symphonique *Africa*, bien d'autres œuvres encore, résultent de l'opération de ce charme, qui permet à M. Saint-Saëns de changer le plomb vil d'un air indigène en l'or pur de sa propre pensée. Les comparaisons célèbres de l' « abeille » ou du « *papillon du Parnasse* » viennent ici tout naturellement à l'esprit, et, de fait, rien de plus classique que ce procédé qui dépouille l'exotisme de son âcreté sans lui enlever son charme, et lui fait gagner en puissance expressive ce qu'il perd en vaine étrangeté.

Telle est la couleur locale de la *Parysatis* de Saint-Saëns : des inflexions chromatiques, de longues vocalises évoquent un horizon lointain, des âmes naïves et neuves ; mais tous ces détails sont si bien à leur place, qu'à peine se laissent-ils remarquer. De même, dans le *Bajazet* de Racine, le *sérail*, les *muets*, l'*Orient désert* rappellent le pays à demi barbare, les mœurs cruelles et perfides, sans que l'esprit prenne conscience de ces images : tant les mots sont amenés naturellement par le discours. Tel est le prélude, où le motif de la malédiction de Parysatis s'oppose à celui d'Aspasie, tel le premier chœur (*Depuis trois mois déjà*), tout à l'unisson, telle encore la chanson de la fille d'honneur (*L'amour me fuit*) avec son accompagnement si joliment monotone, et le ballet, où une voix imite le chant du rossignol, et la fanfare de cors naturels (en *ré*, comme les cors de chasse, sans oublier l'*ut* ♮) sur laquelle se chante aussi le chœur des chasseurs, et la proclamation du mage (*Le roi des rois est si majestueux*), et le chœur final (*O soleil de justice*) inquiet et suppliant. Dans tout cela une émotion contenue, où dominent la tendresse et la pitié, mais qui sait aussi atteindre la noblesse tragique, comme dans l'admirable entrée de Parysatis :



Ici c'est le souvenir de Berlioz qu'il faut évoquer, et de son Andromaque de la *Prise de Troie*. Quel que soit le sort réservé au drame de Mme Dieulafoy, ce sont là des pages qui resteront : elles ont pour elles la pure beauté, la sûreté de l'expression, et le caractère personnel et ferme du style : toutes choses qu'on ne retrouve pas à un égal degré dans le drame. Considérée dans son ensemble, l'œuvre nouvelle n'est pas un chef-d'œuvre : sans aller jusqu'à dire avec Boileau :

> O le plaisant projet d'un poète ignorant,
> Qui de tant de héros va choisir Childebrand,

j'avoue que *Parysatis* me semble un peu lointaine. Lorsque Eschyle écrivait *les Perses*, c'est la Grèce qu'il chantait ; lorsque Racine écrivait *Bajazet*, il donnait à ses héros des âmes pareilles à celles de ses contemporains, colorées seulement d'un reflet d'Orient. Le drame de Mme Dieulafoy nous reste aussi étranger qu'un beau sujet d'opéra ; le Bayreuth français n'est pas né encore ; je veux dire que le drame musical français n'est pas né, ou du moins ce n'est pas à Béziers qu'il a vu le jour ; ce serait plutôt à l'Opéra-Comique, avec le *Pelléas* de Debussy. Mais en attendant, la musique française s'est enrichie d'un nouveau chef-d'œuvre, d'une qualité exquise et rare. C'est déjà beaucoup.

L. T.

Victor Hugo et la musique (1).

Il resterait à dire quelques mots de la musique de scène des drames de V. Hugo et des ouvrages lyriques, fort nombreux, qui ont été tirés de ces drames.

Malheureusement, les renseignements que nous avons pu recueillir sur la musique de scène sont assez incomplets. Les directions théâtrales sont en général assez indifférentes à cette question. A la Comédie-Française, les archives ne contiennent rien à cet égard, et l'érudit bibliothécaire, M. Monval, se déclare incompétent. V. Hugo considérait la musique comme accessoire, et, bien souvent, les musiciens font la preuve, telle chanson de ses drames a été introduite après coup, parfois même peut-être au moment des répétitions. (Cf. nos études sur *les Burgraves*, *Marie Tudor*, *Esca*, etc.) Néanmoins, on rencontre des chansons dans la plupart de ces pièces : c'était la mode alors. Dans *Cromwell*, qui ne fut pas joué, la chanson de Rochester (1er acte) :

> Un soldat au dur visage...

et celle des quatre fous, au troisième acte. — Dans *Hernani*, rien. Dans *Marion de Lorme* (A. III, sc. x), la courte chanson du Gracieux. Dans *le Roi s'amuse* (A. III, sc. III) les couplets :

> Quand Bourbon vit Marseille.....

(1) Voir la *Revue* de juillet.

et les deux vers de François I[er], au V[e] acte. Dans *Lucrèce Borgia*, la chanson à boire de Gubetta, et celle de Maffio (à la vote) suivies du *De profundis*. Dans *Marie Tudor* (Journées I et II), la délicieuse sérénade de Fabioni. — Dans *Angelo* (Journée II, sc. IV), la courte romance de Rodolfo. — Dans *Ruy-Blas*, (II, I), les voix du dehors. — Dans *les Burgraves*, l'air à boire (I, sc. I) :

Nargue à Satan, Burgraves...

et la chanson de Lupus (I, V) :

L'hiver est froid, la bise est forte...

Enfin, pour être complet, il faudrait rappeler encore la chanson ébauchée dans *Esca* (*Quatre Vents de l'esprit*).

La musique de ces chansons, de même que celle des fanfares, airs de danse, et la musique de scène variée, était presque toujours composée par le chef d'orchestre du théâtre. On a vu que l'auteur se contentait d'une mélodie qui fût à plat ventre sous les paroles. Je ne parle que pour mémoire des insinuations plaisantes des parodistes, lesquels prétendaient que, pour *les Burgraves*, le parterre s'était chargé de la musique (1). Pour les drames en prose surtout, la musique paraissait nécessaire, à l'entrée et à la sortie des personnages. C'est le fameux *trémolo à l'orchestre* dont on s'est tant égayé depuis. Dès 1817, les auteurs anonymes d'un *Traité du mélodrame*, aujourd'hui bien ignoré, en faisaient ironiquement une loi du genre. Loi invariable : « Orchestre sourd et lugubre : c'est le tyran. Harmonie douce et moelleuse : l'amante infortunée. Cadence vive et folâtre : le niais n'est pas loin. » Ce qu'il y a de remarquable, c'est que l'un de ces trois auteurs était justement Abel Hugo, frère aîné du poète (2). Quoi qu'il en soit, ces intermèdes, dont on ne tirait point vanité, restaient presque toujours inédits, et ne tardaient guère à disparaître. Nous savons que, par exception, la musique de *Lucrèce Borgia*, composée par Alexandre Piccini (le chef d'orchestre de la Porte Saint-Martin), fut gravée par un éditeur, qui la paya 500 francs. Le fait fut cité comme une vraie rareté, et comme une preuve éclatante du succès de la pièce. Pour les autres mélodrames, toute la partie musicale est tombée dans l'oubli.

A la Comédie-Française, deux chefs d'orchestre, Barbereau et Loiseau, semblent avoir écrit, successivement, la musique de scène des drames représentés. Le plus connu des deux est sans nul doute Barbereau (1799-1879), qui fut plutôt un théoricien de l'art musical, professa la composition au Conservatoire et écrivit un traité d'harmonie apprécié. Ce fut lui qui composa à la création les fanfares et l'air de cor pour le 5[e] acte d'*Hernani*, ainsi que la musique de *Ruy-Blas* jouée au théâtre de la Renaissance. De Loiseau probablement, celle du *Roi s'amuse*. Dans *Marion de Lorme*, à part les quelques vers du Gracieux, fredonnés plutôt que chantés, on n'entend guère que des tambours. Barbereau écrivit les deux chansons des *Burgraves* ; fût-ce à la demande de l'auteur ou

(1) Voir la curieuse parodie : « *les Burgs infiniment trop graves*. Tartinologie en trois morceaux. Paroles de M. Victor Hugo. Intermèdes de M[lle] Maxime. *Musique du parterre*. »

(2) A consulter également, dans *Profils et grimaces*, d'A. Vacquerie, une page curieuse sur le drame et la musique.

du directeur ? En tous cas, on refusa les mélodies qu'avait proposées Adolphe Adam, et qui ont été récemment offertes en souvenir à la Comédie-Française, par un amateur qui les avait conservées.

Plus tard seulement, quand le théâtre de Victor Hugo fut devenu *classique* à sa manière, on fit des reprises mémorables, et, pour la musique, on s'adressa à des artistes de premier ordre, qui donnèrent carrière à leur inspiration. Beaucoup de ces mélodies sont restées célèbres. Citons, avant toute autre, la fameuse sérénade de *Marie Tudor* de Ch. Gounod. A la reprise de *Ruy-Blas*, en 1879, la sérénade fut mise en musique par Léo Delibes. Ce fut le même L. Delibes qui écrivit pour *le Roi s'amuse*, en 1882, toute une partitionnette d'airs de danse, de style ancien, qui est une petite merveille, et qu'on a, depuis, exécutée dans tous les concerts, en « suite d'orchestre ». A la reprise des *Burgraves*, lors du centenaire, la musique, très sobre, était de M. Camille Saint-Saëns. Enfin, *Hernani*, qui est toujours au répertoire, se joue avec fanfare et marche de M. Laurent Léon, chef d'orchestre actuel du Théâtre-Français (1).

Les compositeurs ne se contentèrent pas de souligner les drames de Victor Hugo, par la musique de scène que l'auteur leur avait abandonnée. Beaucoup d'entre eux se dirent qu'il pouvait être bon de s'appuyer sur une gloire aussi solidement établie, qu'un livret d'opéra écrit sur une œuvre déjà connue et appréciée du public avait des chances de réussir, et qu'enfin les drames de Victor Hugo étaient, pour la plupart, merveilleusement découpés d'avance pour être adaptés à la forme lyrique. De là ces démarquages, fréquents à l'étranger. Contrefaçons qui donnèrent lieu, une fois au moins, à un procès retentissant : ce fut l'action intentée par Victor Hugo à M. Etienne Mounier, qui avait traduit le livret italien de Felice Romani (*Lucrèce Borgia*, musique de Donizetti). L'histoire de ce procès, qui date de 1841, et que Victor Hugo gagna, a été résumée par M. Biré (*V. Hugo après 1830*, tome II, ch. 1). Nous n'y insisterons pas. M. Biré, on le sait, dénigre systématiquement le *caractère* de Victor Hugo, tout en admirant son génie. Il déclare que le poète fut engagé à soutenir ce procès par le dépit de ne point toucher de droits d'auteur sur ses ouvrages ainsi contrefaits. Et il rapporte l'amusante anecdote contée par J. Janin : Castil-Blaze soutenait un jour devant V. Hugo, qu'un vers de ses livrets lui rapportait jusqu'à mille écus. « Chasseur diligent, quelle ardeur te dévore, etc. — Faites-en autant, ajoutait-il ; et je vous reconnaîtrai pour mon confrère. » Il est fort aventureux de supposer que cette plaisanterie ait décidé V. Hugo à poursuivre les plagiaires. Quoi qu'il en soit, son droit n'était pas douteux.

Lui-même d'ailleurs, quelques années auparavant, s'était exercé dans la forme ingrate du *libretto*. De 1831 à 1836, il avait travaillé à tirer un opéra de son roman *Notre-Dame de Paris*. Cet opéra, *la Esmeralda*, fut mis en musique par Mlle Louise Bertin. Je passe rapidement sur cette histoire, qui est connue de tous. Sur *la Esmeralda*, on trouvera des détails dans les journaux du temps, qui organisèrent une polémique autour de cet événement musical, en raison de la personnalité de M. Bertin père, directeur du *Journal des Débats*. On en trouvera aussi dans les *Mémoires* et les lettres de Berlioz, à qui l'on prétendit attribuer la paternité de la musique, dans un article de M. Ad. Jullien (*Re-*

(1) Nous devons plusieurs de ces renseignements à l'obligeance de M. L. Léon.

vue et Gazette musicales de Paris, juillet 1872), dans Ed. Biré (*V. Hugo après 1830*, tome I, ch. IX). Cette dernière étude, assez complète, doit être lue avec des réserves. Je crois que M. Biré est trop sévère pour V. Hugo en insinuant qu'il essaya de rejeter sur l'auteur de la musique la responsabilité de l'insuccès. Cet insuccès fut d'ailleurs plutôt ce que l'on appelle un demi-succès d'estime. Peut-être Mlle Bertin avait-elle trop présumé de ses forces en se croyant capable d'écrire tout un opéra de cette importance. Les critiques impartiaux sont d'accord pour reconnaître que cette jeune romantique, trop persuadée de l'infaillibilité du génie, « voulut écrire des opéras sans s'astreindre à la marche régulière des études musicales (1). » *La Esmeralda*, reprise à Munich, en dehors de tout esprit de coterie, n'y obtint aucun succès. — De son côté, V. Hugo, qui ne se doutait pas de tout le mal que lui donnerait cette tentative, ne paraît pas avoir été très heureux dans son adaptation. Ces petits vers, souvent mirlitonesques, déroutent fort le lecteur qui a présente à l'esprit l'ampleur des peintures et des scènes magistrales du roman. Par suite, la préface dont V. Hugo a fait précéder la publication de sa pièce, est intéressante, à cause des réticences et de la modestie affectée qu'on y devine. L'auteur y proclame bien haut qu'*il n'est rien*. En 1836, cependant, il n'ignorait pas qu'il était déjà quelque chose. Il ne veut pas, évidemment, qu'on prenne au sérieux cet *opuscule*, simple *trame* pour « cette riche et éblouissante broderie qu'on appelle la musique ». Il s'excuse presque, au nom des « *nécèssités musicales* que le poète a dû subir. » Cependant, il ne veut pas que l'on méprise le genre dit *opéra*. Et, comme conclusion de toutes ces précautions oratoires, il rappelle fièrement que *Psyché* eut « *deux* auteurs », Poquelin de Molière et Pierre Corneille. D'accord, mais, en réalité, *Psyché* eut quatre auteurs, et c'était une *tragédie-ballet*. Or, Corneille et Molière ne composèrent que les vers destinés à être *récités* : et ils sont charmants ; quant aux autres vers, faits pour être *chantés*, ce furent Quinault et Lulli qui s'en chargèrent. Lulli fournit les paroles italiennes du premier intermède, et Quinault fit en français celles des quatre autres. Soit dit en passant, c'est surtout à ces dernières que ressemblent les petits vers de Victor Hugo. C'est peut-être la faute du genre. Qui sait si, avec Meyerbeer, il eût mieux réussi (2) ?

Du reste, cet échec ne découragea pas les compositeurs. On trouve depuis :

Une *Esmeralda* de A. Mazzucato, en 1837,
Une du prince Poniatowski, en 1847,
Une de Dargomijski, en 1847 également,
Une de Lebeau, à Bruxelles, en 1857,
Une de Fry, à Philadelphie, en 1864,
Une de Wetterhahn (un Saxon), en 1866,
Une de l'italien, de Campana, jouée à Pétersbourg en 1870.

Enfin, l'artiste extraordinaire et mal équilibré qu'était Villiers de l'Isle-Adam avait composé, sans jamais en écrire une note, deux partitions entières

(1) Michel Brenet, article de la *Grande Encyclopédie*.

(2) Meyerbeer avait, paraît-il, demandé à V. Hugo de tirer pour lui un livret de son roman. Cf. le chapitre de *V. Hugo raconté*, et les essais d'explication qu'il contient. La pièce serait tombée par la faute de la mise en scène.

d'opéras ; l'une d'elles était sur *la Esmeralda* de Victor Hugo, « si meurtrièrement traitée par M[lle] Bertin », ajoute M. du Pontavice de Heussey, son biographe :

« Pour peu que l'on fût susceptible de quelque émotion artistique, il était impossible de ne pas être empoigné lorsque après une introduction bruyante, remplie de phrases heurtées, où le choc des verres, le froissement des épées, le tourbillon des danses, les hurlements de l'orgie s'enchevêtraient en un savant désordre, Villiers attaquait d'une voix stridente de truand le chœur à l'allure endiablée du début de son *Esmeralda* :

Vive Clopin, roi de Thune !
Vivent les gueux de Paris...

L'air de Claude Frollo, enveloppé d'un accompagnement de rires sataniques, donnait le frisson :

... L'enfer avec elle,
C'est mon ciel à moi ! (1) »

Je me méfie de cette musique *imitative*, et je pense que le biographe, ici, n'a pas assez oublié le degré de parenté qui l'unissait à Villiers. Un aveu, en tous cas, est précieux à retenir ; c'est celui-ci : « Chabrier, un ami pourtant, n'a pas voulu prendre au sérieux le désir du poète, qu'il essayât de noter quelques-unes de ses plus belles inspirations. »

*
* *

Voici maintenant le relevé des principaux opéras qui furent écrits sur les drames de Victor Hugo : nous tâcherons d'être aussi complet que possible ; mais plusieurs nous ont sans doute échappé :

Hernani, opéras de Gabussi (1834), Alberto Mazzucato (1844), Bellini, et Verdi (1844).

Marion de Lorme, par Giovanni Bottesini (1862), Carlo Pedrotti (1865), et, plus près de nous, Ponchielli.

Le Roi s'amuse (Rigoletto), par Verdi.

Lucrèce Borgia, par Donizetti (1834).

Marie Tudor, par Giovanni Pacini (1843) et Kachpéroff (1860).

Angelo ne fut pas mis en musique, dit M. Biré, mais Mercadante, dans son opéra *Il Giuramento*, en a adapté et démarqué quelques scènes (1837). Depuis, le Russe César Cui et l'Italien Ponchielli ont composé chacun un *Angelo*.

Ruy-Blas fut mis en musique par Poniatowski (1843), Bezanzoni (1843), Filippo Marchetti (1869) et Sparapani, en Italie ; par Howard (1861) en Angleterre ; par Chiaramonte (1862) en Espagne. (N'oublions pas non plus la majestueuse *Ouverture* de Mendelssohn.)

Enfin, *les Burgraves* furent représentés à Milan, en 1845, avec la musique de Matteo Salvi. — En tout, une trentaine d'opéras. Et j'en passe assurément !

(1) R. du Pontavice de Heussey, *Villiers de l'Isle-Adam* ; Savine, éd. 1893.

A quoi faut-il attribuer cette prédilection des compositeurs lyriques pour les livrets tirés des œuvres de V. Hugo ? — Fr. Sarcey soutenait que les drames de V. Hugo étaient comme de larges *canevas*, tout prêts pour supporter la musique. On connaît cette thèse, au moins ingénieuse. Le critique du *Temps* l'a reproduite à mainte reprise, comme il avait coutume de répéter à satiété les idées auxquelles il tenait, persuadé que c'est le seul moyen de les rendre vraies, ou de les faire passer pour telles :

« Tout l'art de V. Hugo, disait-il, consiste à mettre violemment ses personnages dans une position où il puisse aisément, lui, poète, s'épancher en odes, en élégies, en imprécations, et, d'un seul mot, en pièces de vers. Il se prépare, comme un habile librettiste à un compositeur, des airs de bravoure, des duos, des trios, des finales. Plusieurs de ses drames sont devenus des opéras : c'est qu'ils avaient été coupés pour être des opéras où *le vers tiendrait lieu de musique.* »

On a dit de même des *Burgraves :* « C'est un merveilleux opéra qui porterait sa musique en lui-même. »

Il y a une part de vérité dans cette théorie. Mais je crois qu'à la serrer de près on la découvrirait aisément paradoxale. Comment V. Hugo aurait-il songé à découper ses drames comme des livrets d'opéra, lui qui n'était pas musicien, et qui, j'en suis bien sûr, ne s'était jamais demandé, avant de composer *Esmeralda*, ce que ce pouvait bien être qu'un livret d'opéra ? Il serait donc arrivé à ce résultat inconsciemment ? Alors nous voilà tout simplement ramenés à cette constatation qui n'est pas neuve, à savoir que la psychologie interne des personnages, sur laquelle repose la tragédie racinienne, par exemple, est plus vague, plus lâche chez V. Hugo, subordonnée qu'elle est à d'autres recherches, à d'autres effets plus *extérieurs*. Mais, en ce cas, c'est le procès de toute la formule romantique qu'il faudrait entreprendre, et cela nous mènerait loin de notre sujet.— Peut-être les musiciens ont-ils été séduits, tout simplement, par les grandes et violentes situations que renferment ces drames, ainsi que par le grandiose de certains sentiments et de certains personnages. Assurément aussi, comme nous l'avancions tout à l'heure, ils ont été tentés de se créer un peu de gloire à l'ombre d'un nom illustre, persuadés que le fait d'être présentés au public par un poète comme V. Hugo leur serait une sûre recommandation. Et si quelques-uns se sont trompés, ce n'est point la faute du poète.

*
* *

La conclusion de cette étude, c'est qu'un poète est toujours musicien dans une certaine mesure, alors même qu'il ne croit pas l'être, alors même qu'il s'en défend. Au moins est-il un inspirateur, un *évocateur* musical ; et c'est déjà quelque chose. Je ne pense pas que Corneille eût la voix agréable ni même qu'il sût chanter. Racine n'apprécia sans doute que les chansons à boire, alors qu'il était jeune, et les cantiques, quand il fut devenu dévot. Néanmoins tous deux ont inspiré de nobles œuvres musicales, tandis que nul compositeur n'entendra jamais les phrases chanter en son cerveau, s'il se repaît, pour toute lecture, des *Oraisons funèbres*, du *Contrat social* ou de l'*Esprit des lois*. Et c'est encore une supériorité de la poésie sur la prose, le poète fût-il, théoriquement et pratiquement, un piètre musicien !

Paul Glachant.

La Musique des Mevlévis

OU

Derviches Tourneurs

> Sais-tu ce que dit la voix du ney et de l'oude ? --
> Toi, toi seul me suffis, ô l'Affectueux !

De toutes les confréries musulmanes, une des plus importantes, celle des *Mevlévis*, fut fondée au XIIe siècle dans la capitale de la Sultanie de Roum Koniah, par l'illustre philosophe et poète mystique *Mohamed Djelal-ed-Din Hazréti Mevléva* (1), plus généralement connu sous le nom de *Djelal-ed-Din Roumi.*

Bien que déchus de leur ancien prestige, les *mevlévis*, que nous appelons improprement *Derviches tourneurs* (2), occupent néanmoins dans la société turque une place prépondérante qu'ils ont le mérite de maintenir et de défendre contre certaines oppositions d'un caractère plus ou moins officiel. Seuls, en effet, ils incarnent cet idéal de tolérance et de douceur de mœurs que leurs aïeux empruntèrent à la Perse gracieuse; seuls ils forment encore un précieux élément d'élévation intellectuelle et artistique, malheureusement presque aussi méconnu à cette heure de leurs coreligionnaires qu'inconnu des étrangers.

On est souvent porté à croire, à tort, que le beau temps de la domination arabe passé, la culture des sciences et des arts d'agrément subit dans l'Islam une éclipse totale. La poésie aux magiques syllabes, la musique instrumentale et vocale surtout, qui jadis

> Ont doré comme un rêve et rempli d'harmonies

les merveilleux alcazars de Bagdad, de Damas et d'Alep en Asie, de Cordoue, de Tolède et de Grenade en Espagne, reçurent un noble asile à la cour des Seldjoukides et dans un modeste *tekké* (3) de leur capitale. De là, elles vinrent projeter un assez bel éclat auprès du trône des Sultans à Stamboul, illuminant encore au XIXe siècle, des pâles rayons d'un soleil couchant, les riches konaks des vizirs et des pachas, les somptueuses et gaies résidences des princes égyptiens ou persans, invinciblement attirés par les rives enchanteresses du Bosphore.

(1) Le mot *mevléva*, qui signifie maître, était jadis une épithète courante dans le monde islamique ; les musulmans ne l'appliquent plus guère aujourd'hui qu'à Djelal-ed-Din Roumi.

(2) Chez les mevlévis et dans la généralité des confréries musulmanes, le mot *derviche* garde le sens spécial de *novice ;* les moines proprement dits se nomment *dédés.*

(3) On appelle tekkés les couvents de *mevlévis.*

Du XIIIe siècle à nos jours, c'est là un fait très digne de remarque, les Turcs n'eurent pas d'autre académie, d'autre conservatoire que les paisibles tekkés des tourneurs. Ceux-ci furent vraiment les « bénédictins » des confréries musulmanes. Compulsez les manuscrits où sont encore enfouis les plus précieux monuments littéraires de la Turquie; il n'est pas un écrivain de marque, un poète brillant, un compositeur célèbre, un habile copiste, amateur intelligent des anciens traités de musique arabe, qui n'ait accolé à sa signature, perdue en de savantes arabesques, l'épithète de *mevlévi*. Mevlévis également, les instrumentistes et chanteurs de cour; mevlévis eux-mêmes par affiliation, les puissants sultans de la dynastie d'Osman (1), dont les descendants continuent à recevoir solennellement, dans la mosquée d'Eyoub, l'investiture du cimeterre des mains de l'*Aziz-effendi* (Saint Seigneur) (2) de Koniah, successeur immédiat de Djelal-ed-Din Roumi.

Inutile d'aborder ici l'historique de la confrérie des mevlévis : inopportun même d'entreprendre l'exacte description de leur cérémonie rituelle (3); la question musicale doit seule nous intéresser dans cette *Revue* : aussi bien, est-elle digne de faire l'objet d'une étude spéciale.

Le Koran, comme on le sait, proscrit l'usage du chant dans les mosquées, de même qu'il réprouve l'emploi des images et des produits de l'art plastique. Toutefois il y a dissentiment sur le compte de la musique parmi les *ulémas* (4), dont les uns suivent la doctrine de Malek, rigide observateur du texte sacré; d'autres la doctrine de Chaf'fay, qui admet et approuve le chant; d'autres enfin, celle de Khaldoun, qui autorise le simple récitatif (5).

Les mevlévis, eux, comptent parmi les plus chauds partisans de Chaf'fay. Guidé par son instinct poétique, Djelal-ed-Din Roumi ne pouvait manquer d'apprécier hautement l'influence de la musique sur les âmes. On rapporte même, à ce sujet, que pour adoucir et dissiper la tristesse excessive d'une séparation passagère survenue entre lui et son maître vénéré Chemsi Tébrizi, autant que pour modérer les perpétuels élans du mysticisme le plus émouvant, exhalant en des accents d'un lyrisme sublime les plaintes et les soupirs du cœur humain pas-

(1) Depuis Abdul-Aziz, les sultans ont cessé de s'affilier aux mevlévis : le souverain actuel Abdul-Hamid donne ses préférences aux derviches hurleurs de la secte dite *Chaazli*.

(2) L'Aziz-effendi est plus généralement connu sous le titre de *Buyuk Tchélébi*, Grand Seigneur.

(3) Je me propose de publier bientôt l'exacte description de cette cérémonie jointe aux diverses interprétations mystiques qu'en ont données les mevlévis.

(4) Théologiens musulmans.

(5) Cf. F.-J. Fétis, *Hist. générale de la musique*, t. II, p. 90.

sionnément désireux de l'éternelle et amoureuse union avec son créateur, Djelal-ed-Din mandait qu'on lui fît entendre la voix douce et plaintive du ney et celle toute mystérieuse du tambour (1) et de l'oude.

Sais-tu ce que dit la voix du ney et de l'oude ?
Toi, toi seul me suffis, ô l'Affectueux !

Par voie de tradition, la culture des deux arts libéraux : poésie et musique, passa donc de règle chez les disciples de Mevléva ; de nos jours encore, si leurs poètes ne cisèlent plus d'aussi beaux vers que ceux du *Mesnévi* (2), il reste bien vrai qu'on ne saurait entendre nulle part de meilleur concert que ceux des tekkés de mevlévis. « Je regrette beaucoup, écrivait Théophile Gautier, après en avoir fait lui-même l'expérience, je regrette beaucoup que Félicien David ou Ernest Reyer, si habiles à saisir les rythmes bizarres de la musique orientale, ne se soient trouvés là pour noter cette mélodie d'une suavité vraiment céleste (3). »

Sans nul doute, un art aussi original n'eût pas laissé d'attirer l'attention des illustres compositeurs ; toutefois, cela soit dit sans ombre de critique, une pièce symphonique dans le style de l'*Alla Roukh* ou de *Sélam* ne nous eût donné qu'une idée assez imparfaite de la musique originale des derviches tourneurs. N'en possédons-nous pas d'ailleurs une preuve des plus convaincantes dans une œuvre célèbre d'un maître de l'art musical européen ? « Bien des choses contradictoires, confessait avec justesse M. Oscar Comettant, ont été dites et écrites sur ces fameux moines tourneurs, et ce qui a été fait de mieux sur eux, sans contredit, est la danse vertigineuse des *Ruines d'Athènes* de Beethoven, qu'on joue au Conservatoire avec un succès qui ne s'est jamais affaibli (4). » Par curiosité, j'ai tenu à faire entendre le motif principal de cette danse à un habile musicien turc dans le but d'en obtenir son appréciation. — Voilà, fit-il ingénûment, voilà une belle suite de notes, il m'est difficile cependant d'y accrocher un rythme, un sens quelconque ; à coup sûr, cela ne peut être oriental ! — Cela n'est pas oriental, je vous le concède ; mais vous m'étonnez fort en ajoutant que vous ne sauriez y découvrir aucun sens musical : savez-vous que c'est du Beethoven ? — Du Beethoven, soit, et dans ce cas, souffrez que je

(1) Ce tambour n'est pas, bien entendu, notre instrument à percussion, mais la grande mandoline turque. Cf. à ce sujet Fétis, *op. cit.*, p. 145-146.

(2) Principal livre poétique de Djelal-ed-Din, que ses disciples conservent religieusement à l'égal d'un livre inspiré.

(3) Théophile Gautier : *Constantinople*, chap. XI.

(4) *La musique, les musiciens et les instruments de musique chez les différents peuples*, p. 571.

me récuse, tout en vous assurant de nouveau qu'il m'est impossible de retrouver dans un tel motif quelque couleur de musique turque, persane ou arabe; encore moins, le suave et subtil parfum de dictame qui caractérise la musique religieuse des mevlévis.

Au fait, tout en s'inspirant d'une mélodie orientale quelconque, Beethoven n'avait-il aucunement la prétention de reproduire « l'air authentique » de la valse religieuse pratiquée chez les derviches tourneurs. Tel ne fut pas, au contraire, le cas particulier de Fétis : « Il n'est pas sans intérêt, a-t-il écrit dans son *Histoire générale de la musique*, de connaître l'air de cette danse extravagante : nous avons cru devoir le placer ici (1). » Suit une page de musique des plus fantaisistes, n'ayant pas le moindre rapport avec une seule des nombreuses mélodies qui constituent le répertoire musical des mevlévis.

Il faut bien en convenir, la musique particulière des tourneurs, comme toute musique vraiment orientale, n'est pas commode à saisir, vu la nature bizarre en apparence de ses rythmes et de ses gammes. D'un autre côté, les mevlévis, par excès de prudence, ont usé de toutes les précautions pour sauver leurs chants religieux des profanations du vulgaire aussi bien que de la moqueuse et vaine curiosité des étrangers. Dans ce but, leur enseignement musical se transmet par la seule tradition : humblement accroupi aux pieds de son maître, le jeune derviche destiné quelque jour à prendre place dans l'orchestre, s'exerce en toute patience à retenir par cœur le vaste répertoire des chants rituels; en vain tenterait-il de tracer quelques notes afin de parer aux défauts de sa mémoire, il se verrait poliment invité, sur l'heure, à détruire lui-même son manuscrit.

Sans vouloir juger une telle méthode d'enseignement, le danger de profanation allégué me paraît sinon peu fondé, du moins assez puéril en soi : ne vaudrait-il pas mieux s'affranchir librement de certains scrupules? Quelque bien établie et fidèle qu'on la suppose, ce n'est point assez d'une tradition, souvent mal servie par la routine : le contrôle d'une notation s'impose. Les disciples de Djelal-ed-Din pourraient ils, par exemple, se vanter de posséder encore dans leur forme primitive les mélodies chères à leur maître ou à son fils Sultan Véled?

Dût mon audace susciter les indignations de quelqu'un d'entre eux, je vais prêcher d'exemple et publier, en entier, un des chorals symphoniques des derviches tourneurs.

Pour être juste, autant que pour donner au lecteur la meilleure garantie d'exactitude qu'il soit en droit d'attendre, je dois déclarer ici

(1) *Op. cit.*, t. II, p. 398-399.

que le mérite de cette publication musicale revient tout entier au compositeur lui-même, feu *Rifa'at Bey, jadis premier muezzin du Sultan Abd-ul-Aziz et dédé* du rite des mevlévis. Par une exception jusque-là unique, Rifa'at Bey avait pris la peine de noter pour lui-même sa composition : c'est à l'aide de son propre manuscrit qu'un heureux hasard a mis en mes mains, que j'ai entrepris le présent travail.

Or donc, certains détails techniques préalablement exposés dans le but de déterminer la véritable nature et physionomie d'un concert religieux de mevlévis, je publierai dans son entier la partition authentique de l'un de ces concerts.

Abstraction faite de la cérémonie si singulière et si caractéristique des tourneurs, le concert spirituel qui l'accompagne porte le nom spécial de *'aîin* (usage, coutume, rite). Le nombre de ces *'aîin* est de quarante environ. Chacun d'eux est composé sur un mode ou ton particulier avec modulations passagères dans les tons similaires ou relatifs.

Dans les recueils manuscrits du texte poétique des *'aîin*, ces derniers portent en tête le nom du musicien compositeur, celui du mode et du rythme employés ; seuls les *'aîin* des modes *dugiah*, *husseïni* et *pentdjugiah* font exception, ayant pour titre commun ces mots : *ancienne composition*. La tradition actuelle attribue ces trois compositions mélodiques au célèbre musicien de Meraga (1) *Abd-el-Khâder Meraghi*. Celui-ci, paraît-il, les aurait offertes au fils de Djelal-ed-Din, Sultan Véled à Koniah, dans une visite qu'il lui fit au cours de son voyage à Brousse où il devait présenter en hommage au Sultan Mourad II son ouvrage théorique intitulé : *le Livre des intentions mélodiques* (2).

Le choix particulier d'un *'aîin* pour la cérémonie des tourneurs dépend du premier chanteur, qui en avise le premier flûtiste quand bon lui semble, le plus souvent suivant la formule : « Aujourd'hui notre Djelal-ed-Din m'inspire de chanter en tel ton ! » Le *'aîin* de Rifa'at Bey donné ici en exemple, est dans le mode *ferahnak* très prisé des Orientaux ; mode correspondant au *protobarys* des Grecs, sauf qu'il est transposé une quinte plus haut.

Un *'aîin* comprend essentiellement quatre parties ou périodes, désignées chacune sous le nom de *sélam* : salut. Le *sélam* est composé

(1) Fétis a fait erreur en disant que le théoricien Abd-el-Khâder était de Samarkande, *Hist. générale de la musique*, t. II, p. 170. Cf. à ce sujet Raouf Jecta Bey : *Eçatizi Elhan* (les Maîtres des Mélopées), t. II.

(2) Je suis heureux de pouvoir signaler ici la découverte du manuscrit authentique d'Abd-el-Khâder : il est aujourd'hui le joyau de la bibliothèque particulière de Raouf Jecta Bey à Constantinople.

d'un choral symphonique à l'unisson, suivi ou entrecoupé du jeu séparé des instruments.

Tout en dérogeant à la forme classique de la symphonie orientale, le *aïin* ne laisse pas de lui faire quelques emprunts : c'est ainsi qu'il se trouve régulièrement précédé d'un *taksim* et d'un *péchrev;* il se termine, en outre, par un second *péchrev* plus court que le premier et lui-même couronné d'une brève finale. Le *taḳsim* est une introduction non rythmée, composée de savantes modulations que terminent de longs points d'orgue. Son caractère particulier est d'être une improvisation. De ce chef, un tel morceau ne peut manquer d'attirer l'attention des auditeurs orientaux qui jugent par là du genre, du goût et du degré d'habileté de l'artiste. Aussi, est-il de règle que le *taḳsim* soit confié au premier musicien.

Ce rôle chez les tourneurs appartient de droit au premier flûtiste. Pendant l'improvisation, les autres instrumentistes se permettent parfois d'esquisser quelques tenues à l'octave inférieure, ce qui donne au solo un vague soupçon d'harmonie d'un charme extraordinaire.

Le *péchrev* est une sorte d'ouverture instrumentale où sont marqués les sons caractéristiques du mode fondamental du *'aïin*, les tons relatifs dans lesquels il sera permis de moduler, ainsi que les transitions propres à cet effet.

Le *péçhrev* se compose de quatre périodes désignées sous le nom de *hané* (*maison*, *compartiment, période*). La finale de la première période est commune aux trois autres : elle se nomme pour cette raison *teslim,* c'est-à-dire reprise, refrain.

Pendant l'exécution du *péchrev*, les mevlévis font trois fois processionnellement le tour de la salle de danse. La dernière note achevée, musiciens et chanteurs attaquent aussitôt le *'aïin* pendant lequel les derviches exécutent leur valse.
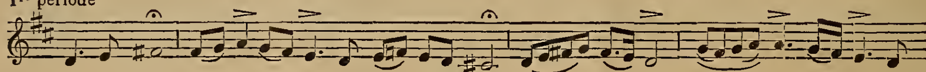
Le *péchrev* particulier qui précède le *aïin* de *férahnak* est la composition de Zéki Mehmed Aga, célèbre joueur de tambour attaché à la personne du Sultan Mahmoud II qui prisait fort le jeu de son instrument. Le rythme propre à ce *péchrev* est le *zindjir :* chaîne, ainsi dénommé parce qu'il est formé d'une suite de rythmes simples : *tchifté duyek*, *fakhté*, *tchembèr*, *dévri kébir* et *bérefchan.* En raison de la grande difficulté qu'il y a à battre ce rythme quelque peu original, les mevlévis changent généralement ce *péchrev* avec celui du ton relatif *évidj* composé dans le rythme moins compliqué de *dévri kébir*.

Il convient de remarquer également que le second *péchrev*, composition du musicien *Zaquir*, ne s'exécute pas suivant son rythme propre. Ce morceau est composé dans le rythme *çakil* et on lui applique toujours

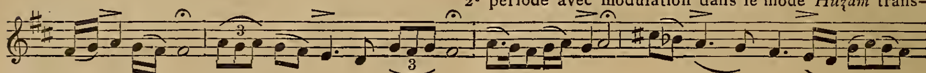
celui de *duyek*. Pourquoi cette anomalie? Par extraordinaire, la tradition serait-elle ici prise en défaut? — C'est cela même. Les vingt-quatre premières mesures de la mélodie sont bien dans le rythme *çakil*, mais les autres ne sauraient s'y adapter.

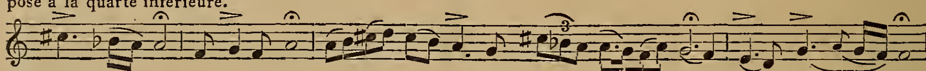
ESSAI DE TAKSIM DANS LE MODE FÉRAHNAK

1re période

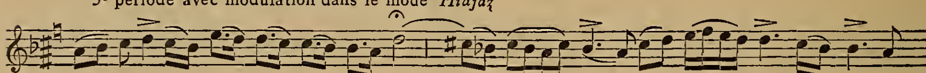


2e période avec modulation dans le mode *Huzam* transposé à la quarte inférieure.

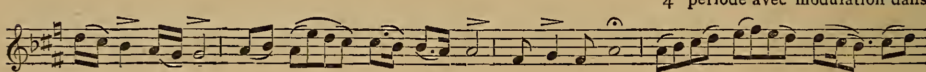


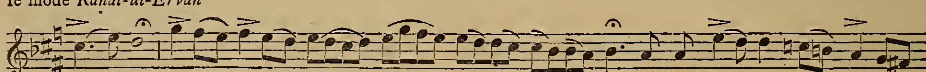


3e période avec modulation dans le mode *Hidjaz*

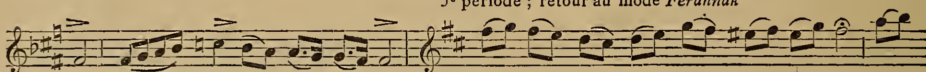


4e période avec modulation dans le mode *Rahat-ul-Ervah*

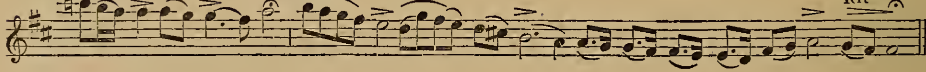




5e période ; retour au mode *Férahnak*



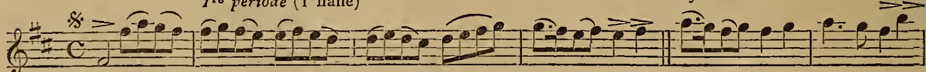
Rit



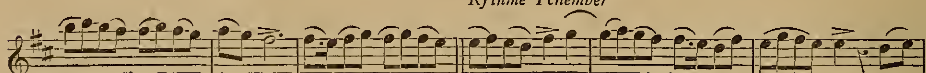
Rythme Tchifté Duyek. Mouvement 𝅗𝅥 = 96

1re période (1 hané)
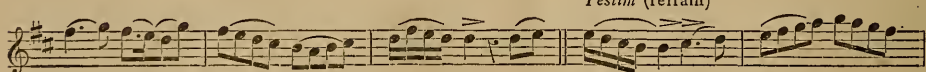
Rythme Fakhté

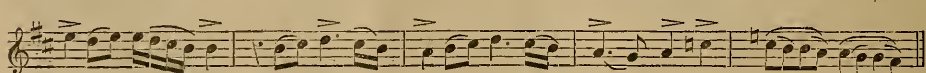


Rythme Tchembèr



Rythme Devri Kebir
Teslim (refrain)





Rythme Bérèfchan

1 2 *Rythme Tchifté-Duyek* *2e période* (2 hané)

Rythme Fachté

Rythme Tchembèr

Teslim (refrain) 13

1 2 *Rythme Tchifté Duyek*

3e période (3 hané) *Rythme Fakhté*

Rythme Tchembèr

Teslim (refrain) 13 1

2 *Rythme Tchifté Duyek* *4e période* (4 hané)

Rythme Fakhté

Rythme Tchembèr

Teslim (refrain) 13 1

2

AÎIN DU MODE FÉRAHNAK

Musique de Rifa'at Bey,
jadis premier Muezzin de S. M. I. le Sultan
et *dédé* du rite des Mevlévis.

Gamme Férahnak

14 18 21 23 27 31 33 36 40 43 45 49

T D

Rythme Dèvri rèvan. ♪ = 112

Doum Doum tek Doum tek tek

14/8

Sélami èvvel (1re période)

Les se-crets du cœur a- vec ton amour nous sont con- nus

(ô Maître ai- mé !), Mais restent inson-da- bles pour les hom-

mes du vulgai- re, ô mon Sei- gneur ! ô Maître aimé !

Puis- que tu soupires vers Dieu, homme du droit che- min, ô

Maître ai- mé ! In-voque dans la paix, l'heure n'est point au ju- ge- ment

(ô mon Sei- gneur, ô Maître ai- mé !)

Modulation dans le mode Nuhuft

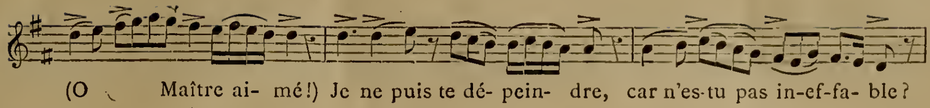
14 18 21 23 27 30 32 36 40 43 45 49

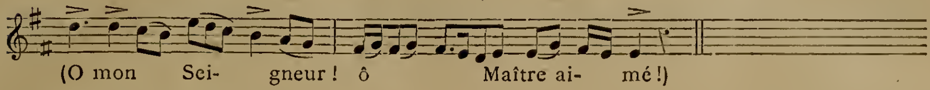
T D
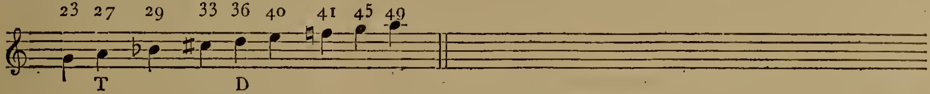
Glorieux éten- dard d'Al-lah, lu- miè-re de Ya- sin (1) (O Maî-
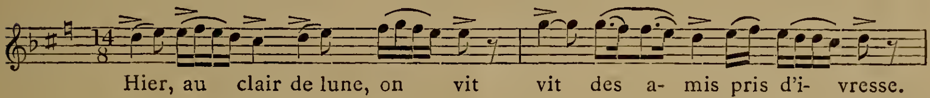
tre ai- mé !) Combien tu m'es cher ! Re- po-se sur mon œil, sur mon chef !
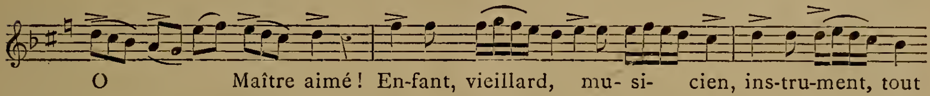
Cou- ron-ne des gé- nies, ô le plus sublime des sages !

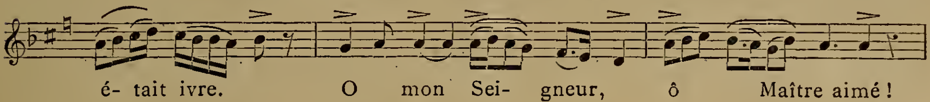

(O Maître ai- mé!) Je ne puis te dé- pein- dre, car n'es-tu pas in-ef-fa- ble?
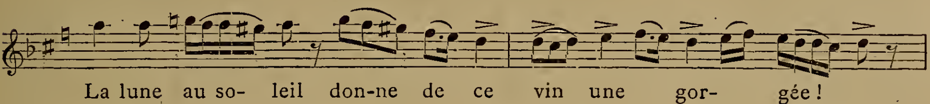

(O mon Sei- gneur! ô Maître ai- mé!)
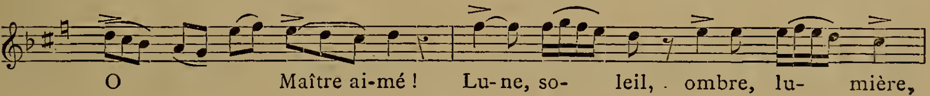

Modulation dans le mode Hidjaz
23 27 29 33 36 40 41 45 49
T D

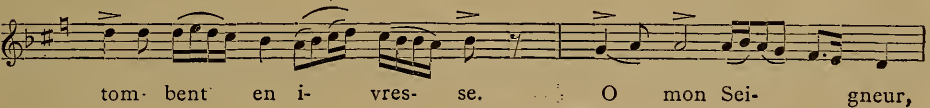

Hier, au clair de lune, on vit vit des a- mis pris d'i- vresse.

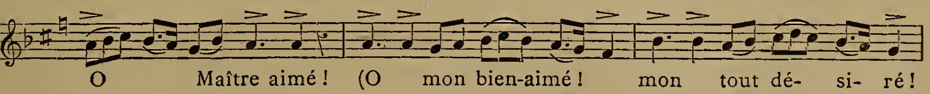

O Maître aimé! En-fant, vieillard, mu- si- cien, ins-tru-ment, tout

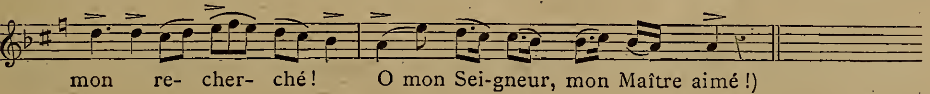

é- tait ivre. O mon Sei- gneur, ô Maître aimé!
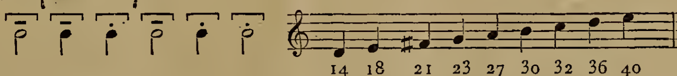

La lune au so- leil don-ne de ce vin une gor- gée!
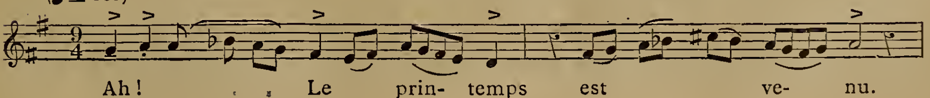

O Maître ai-mé! Lu-ne, so- leil, ombre, lu- mière,


tom- bent en i- vres- se. O mon Sei- gneur,


O Maître aimé! (O mon bien-aimé! mon tout dé- si- ré!


mon re- cher- ché! O mon Sei-gneur, mon Maître aimé!)


Rythme Evfer
Doum tek kia Doum tek tek
Mode 'Arak T D
14 18 21 23 27 30 32 36 40


(♩ = 100)
Ah! Le prin- temps est ve- nu.

Ah ! ve- nu, le prin- temps aux bel- les

joues ro- ses, le printemps aux belles joues

ro- ses. (Ah !) L'u- ni- vers s'em- bellit,

s'em- bel- lit ! Voi- ci ve- nir

le temps de la tu- li-

pe. (Ah !) O ba- si- lic,

é- cou- te, é- cou- te l'i-

ris, l'i- ris à dix

lan- gues. (Ah !) Vois donc la main

de la terre, de l'eau. Quel- le

mer- veil- leu- se pa- ru- re !

Orchestre seul

1

2

(*A suivre.*)

P. J. THIBAUT,
Des Augustins de l'Assomption.

J.-P. Westhoff.

NOTES SUR LA MUSIQUE EN FRANCE AU XVIIe SIÈCLE.

Au mois de décembre de l'année 1682, au cours d'une tournée de concerts en divers pays, un jeune violoniste allemand attaché au service de l'Electeur de Saxe, s'arrêtait quelque temps à la cour de France. Il se faisait entendre avec grand succès devant le roi, et Louis XIV ne dédaignait point de lui témoigner hautement sa satisfaction. Le caractère alors inusité de cette audition — car il semble bien que ce soit la première fois que, chez nous, le violon se révèle comme instrument de virtuose soliste, — le talent de l'artiste et l'approbation royale pour certaines des compositions qu'il avait fait entendre, tout cela parut au *Mercure galant*, raison suffisante pour signaler le fait, tout en publiant — infraction à ses habitudes qui n'est pas sans intérêt pour nous — plusieurs des morceaux honorés du suffrage du monarque. « Ils sont faits, dit-il, par un illustre Allemand nommé Jean Paul Westhoff, musicien de la Chambre de Monsieur l'Electeur de Saxe. Son mérite en ce qui regarde sa profession l'ayant fait souhaiter dans plusieurs Cours, il a passé icy en revenant de Londres et a eu l'honneur de jouer du violon devant le Roy et la Cour. Sa Majesté a mesme donné le nom de *la Guerre* à un de ses airs qu'Elle lui a fait répéter plusieurs fois. Comme il a reçu des marques de la libéralité du Roy, c'est une preuve que ces airs ont plu à ce grand monarque. Il avait dessein de repasser en Italie, mais ayant receu les ordres de son Altesse Electorale, il est obligé de retourner près d'Elle... »

Curieuse figure que celle de ce Jean-Paul Westhoff. Encore qu'il ne se rattache à l'histoire de notre art national que par ce passage à la cour de France, bien que, son talent d'exécution mis à part, il n'occupe point ailleurs une place très éminente, il faut bien le présenter au lecteur. Il est né à Dresde en 1656 d'un père, ancien capitaine, originaire de Lübeck, engagé dans les armées suédoises et qui avait accompagné Gustave-Adolphe en Allemagne. Retiré du service, et finalement ruiné par les brigandages de la guerre de Trente ans, il avait su tirer assez bon parti d'un réel talent de virtuose amateur, pour devenir musicien de la chambre de l'Electeur à Dresde. Son fils n'eut vraisemblablement point d'autre maître que lui. Il ne paraît pas d'ailleurs qu'il se soit destiné tout d'abord à la musique. Polyglotte distingué, parlant fort bien les principales langues d'Europe, il fut d'abord professeur de langues. Après un voyage à Lübeck et une pointe poussée jusqu'en Suède, il se décida à prendre du service dans les armées impériales : en qualité d'enseigne il fait quelque temps campagne contre les Turcs en Hongrie. A son retour il devient, comme son père, musicien de l'Electeur, et bientôt après commence une large série de voyages au travers de l'Europe. Nous le trouvons en Italie, à Vienne, en France, en Angleterre, en Flandre et aux Pays-Bas, et ce précurseur des artistes nomades de notre temps termine ses jours en 1705, à Wittembourg, où il s'était finalement fixé.

Peut-être bien que ce Westhoff n'a pas été un compositeur d'un génie transcendant. Comme virtuose même, faut-il le mettre à côté d'autres plus connus, de Corelli par exemple, son contemporain à trois ans près (Corelli est né en 1653) et dont il se peut bien qu'il ait eu l'occasion de recevoir au moins quel-

ques conseils? Question difficile à résoudre. D'autant plus que, encore qu'il ait publié en 1694 un recueil de Sonates pour le violon (1), nous ne connaissons guère de lui que ce que le *Mercure* nous a conservé : une Sonate avec basse continue (décembre 1682) et une suite pour le violon seul (janvier 1683). Si l'on considère que le premier recueil de Corelli n'a vu le jour que cette même année 1683, et que ses Sonates, *Sonate di chiesa*, écrites à trois instruments (deux violons et *violoncello* avec la basse continue), sont plutôt œuvres de musique concertante que pièces en *solo* proprement dites, on sentira l'importance d'un témoignage si propre à renseigner sur l'état de la technique de l'instrument à cette époque. Car bien que quelques rares volumes de pièces pour le violon seul aient été imprimées en Italie dès les premières années du XVIIe siècle (le plus ancien est de 1620), nous ne connaissons guère que de nom les grands violonistes de ce temps-là et nous n'avons qu'une très vague idée de l'étendue ou des limites de leur talent, comme aussi des compositions qu'ils interprétaient au concert.

C'est donc une véritable rareté que de la musique de virtuose, avant tout destinée à mettre en tout leur lustre les mérites d'exécution. A ce point de vue, les deux compositions de Westhoff sont tout à fait caractéristiques. Ce n'est pas que leur valeur proprement musicale soit négligeable. La sonate tout particulièrement, pour l'ampleur singulière de ses proportions, la hardiesse de ses harmonies, plus libres et plus flexibles que celles des maîtres français de ce temps, la franchise et l'enchaînement assuré des modulations, est une œuvre qui révèle, à défaut d'un génie de premier ordre, tout au moins une entente remarquablement sûre des procédés d'écriture et de style. Mais on demeure surpris de voir à quel point de développement y est déjà parvenu le mécanisme du violon : les difficultés, d'un ordre spécial, qui s'y trouvent parfois accumulées, pourraient encore arrêter quelque temps un artiste de nos jours. Comme tous les maîtres de l'école allemande primitive avant qu'elle ait été transformée par un commerce assidu avec les grands violonistes d'Italie, Westhoff semble considérer le violon comme un instrument harmonique capable de se suffire à lui-même. L'art des doubles et triples cordes se montre chez lui singulièrement avancé, et sa suite pour le violon seul, écrite presque partout à trois parties obligées, annonce déjà les œuvres analogues du grand Bach. On sait que cette forme eut longtemps la faveur des artistes allemands. L'histoire rapporte qu'un violoniste du même temps, excellent organiste par surcroît, Bruhns, élève de Buxtehude, avait coutume d'exécuter des pièces, assis au pédalier de son orgue, sur lequel il exécutait la basse des trois autres parties concertantes qu'il tirait de son violon. Peut-être cet ingénieux complément est-il nécessaire au bon effet de ces harmonies un peu maigres : en tout cas, faute de ce secours ou d'autre chose, pas plus que le *cantor* de Leipsig, le musicien de l'Electeur de Saxe n'a pu réussir à rendre agréables les tours de force d'une virtuosité plus solide que séduisante.

Dans l'introduction de la sonate, *Adagio con una dolce maniera*, le compositeur a tiré un effet plus artistique de procédés analogues. Le développement y procède d'imitations à deux parties dans le goût des airs à deux voix. Le finale *vivace*, à $\frac{6}{4}$, est encore écrit de même façon. Ailleurs, ce sera de doubles cordes

(1) *VI Sonate a Violino solo e Basso continuo*. Dresde, 1694.

en accords plaqués, en trémolo; ou bien d'accords arpégés sur trois ou quatre cordes que l'effet résultera. Quant au morceau qui attira si particulièrement l'attention du grand roi, *La Guerra così nominata di Sua Maestà*, c'est une variation rapide et brillante qui suit un fort beau thème d'adagio. Le chant s'y entremêle de répétitions rapides d'une note, tenue à l'aigu en manière de pédale sur des harmonies assez ordinaires : procédé devenu depuis longtemps banal par l'abus qu'en ont fait les auteurs de fantaisies variées. Mais on peut trouver curieux, néanmoins, de le voir déjà employé.

Nous n'avons rien de pareil dans les œuvres, assez peu nombreuses, des violonistes français de ce temps que quelques manuscrits nous ont conservées. Des Dumanoir, des Constantin, des violons de la grande bande, nous ne connaissons d'ailleurs que des airs de ballet, des pièces de symphonies, des suites plus ou moins longues, mais toujours destinées à l'exécution d'ensemble. Mersenne, une cinquantaine d'années auparavant, parlait cependant avec éloges en son traité latin des *Harmoniques* (*Harmonicorum Libri XII*) du talent — en *solo* — de plusieurs des artistes de son temps après avoir loué l'harmonie suave et délicate des vingt-quatre violons du roi : « Sed si velis unicam partem superiorem, quid elegantius Constantini pulsu ? Quid Bocani enthusiasmo vehementius ? Quid Lazarini et Foucardi percussiunculis subtilius atque delicatius ? Adde Legeri bassum Constantini sonis acutis conjunctum, omnes numeros harmonicos expleveris... » Dans le chapitre de l'*Harmonie universelle* consacré aux instruments à cordes, il donne un exemple malheureusement bien court de la façon dont les violonistes exécutaient en *diminution* la partie chantante d'un ensemble à plusieurs voix. De ce qu'il en dit on peut sûrement conclure que les maîtres réputés du temps usaient couramment, dans l'exécution, de ce style orné, de ces légères broderies ordinairement improvisées, lesquelles supposaient au moins une vitesse de main et une précision d'exécution fort supérieures à ce que semblerait exiger à première vue la lecture du texte écrit, qui se présente toujours simple, sans l'indispensable complément de ces arabesques brillantes. Mais de ces variations, qui réclament moins de mécanisme pour être correctement rendues, que de sens harmonique pour être, impromptu, artistement élaborées par l'exécutant, il y a loin aux combinaisons complexes dont Westhoff fait si naturellement usage. Celles-ci sont vraiment propre à l'instrument. Exécutables seulement sur le violon pour qui elles furent conçues, elles supposent une connaissance approfondie de ses ressources comme de ses difficultés. Les *diminutions* à la française ne demandent que du goût et de la facilité ; la virtuosité solide du violoniste allemand ne se comprendrait pas en dehors de l'enseignement dogmatique et précis d'une école déjà sûre d'elle-même et des procédés qu'elle emploie.

Que les efforts de cette école se soient surtout portés dans une voie qui n'était point celle où le violon pût faire valoir sa véritable supériorité, cela importe assez peu. Ce qui est intéressant à établir, c'est que vers ce temps-là rien ne révèle l'existence en France d'un enseignement méthodique comparable, et que, sur ce point, l'école musicale de chez nous, si originale et si vivante par ailleurs, demeure dans une infériorité véritable.

Si l'on est curieux d'en découvrir la raison, il ne faut pas chercher d'autre explication que l'idée, pour nous singulière, que les amateurs et les musiciens du XVIIe se sont faite longtemps d'un instrument qui nous semble aujourd'hui le

premier de tous. On ne refuse point alors au violon quelques qualités. On lui concède le brillant, la force, l'éclat, mais c'est pour lui dénier l'expression, le pathétique, la distinction, la délicatesse. On l'apprécie sans doute, mais les délicats — et tout le monde se pique de l'être — veulent qu'il sache se tenir à sa place, et ses mérites un peu vulgaires ne trouvent à s'employer que dans les airs de danse et les ballets, d'autant mieux que sa sonorité paraît éclatante et rude à des oreilles que rebuteraient singulièrement la puissance de l'orchestre moderne : « Notandum est sonos harum Barbitorum longè duriores atque vehementiores esse sonis Lyræ sequentis quam violam appellant, dit le P. Mersenne, quod nervis brevioribus atque crassioribus instruantur... » Les violes petites ou grandes sont donc seules admises dans la musique de chambre avec le luth, le clavecin et le théorbe.

Seuls, ces instruments privilégiés se marieront aux voix ou pourront se faire entendre en solo. Le violon, dans ce rôle, paraîtrait aussi déplacé qu'une trompette ou un trombone qui, de nos jours, voudrait s'y essayer dans un salon. Il n'y a point de violons parmi les ordinaires de la musique de la chambre du Roi, et Le Gallois, qui cite dans son petit opuscule les meilleurs virtuoses de son temps, desquels il sait analyser le talent avec beaucoup de sagacité (1), ne compte point de violonistes parmi eux.

Dans cette société fortement hiérarchisée, il y a des instruments nobles et d'autres qui ne le sont point. Le violon, humble roturier, ne va pas se mêler à la brillante société. Confiné dans son rôle secondaire, il n'apparaît qu'aux mains des professeurs, et encore des moins estimés. « Un violon ! » Au XVIIe siècle, c'est presque une injure, et les amateurs se croiraient déshonorés de toucher à l'instrument des ménétriers : « Le violon n'est pas noble en France ; on en demeure d'accord. C'est-à-dire qu'on voit peu de gens de condition qui en jouent, et beaucoup de bas musiciens qui en vivent (2). »

Vers 1680 cependant, ces préjugés se sont fort atténués, à mesure que grandissait le rôle musical des violons. Les grands ballets royaux, interprétés par les 24 violons du roi, ne sont plus de simples recueils d'airs de danse pris au hasard : ils se rapprochent de plus en plus de l'opéra qui va naître, et celui-ci, dès son apparition, leur emprunte naturellement leur orchestre auquel il va demander bien davantage. Sans doute c'est toujours l'exécution collective qui profitera de ces innovations; les violons, à l'opéra comme ailleurs, ne se feront guère entendre qu'en masse et au théâtre. Mais leur admission dans la musique dramatique leur ouvre un domaine singulièrement plus vaste que celui où ils étaient demeurés confinés ; on ne tardera pas à sentir tout ce qu'ils peuvent donner, et quelle inépuisable richesse d'expression est la leur. Les *dilettanti*, habitués désormais à une musique plus puissante et plus variée, ne se rebuteront plus de la prétendue rudesse de leurs sonorités pénétrantes. Il nous faudra attendre encore quelques années pour avoir des virtuoses qui, formés à l'école des Italiens, puissent rivaliser avec leurs maîtres. Mais dès ce temps-là on peut tenir pour assuré que l'éducation technique de nos artistes était déjà poussée assez loin.

(1) Le Gallois, *Lettre à Mlle Regnault de Sollier touchant la Musique*, 1680.

(2) Lecerf de la Vieville, *Comparaison de la musique françoise et de la musique italienne*. Bruxelles, 1705.

Tout au moins ne semble-t-il pas qu'ils fussent à ce point arriérés, que la forte virtuosité du violoniste allemand qui sut charmer la cour du grand roi leur parût une chose prodigieuse et complètement insoupçonnée. On ne trouve pas trace, dans les éloges du *Mercure*, d'un étonnement qui serait justifié cependant si leur infériorité eût été aussi grande qu'il est d'usage de l'admettre. Pour que le journal publiât les airs de J.-P. Westhoff, et cela à deux reprises différentes, il fallait bien qu'il y eût en France des violonistes capables de les exécuter.

Il ne faudrait pas croire que nous ayons dans les partitions des opéras de Lulli de quoi juger exactement de l'habileté des artistes de son temps, encore moins accorder créance à ce que ses biographes se plaisent à dire du mal qu'il aurait eu à recruter convenablement son orchestre. Ces historiens postérieurs, peu musiciens en général, sont aussi bien mal renseignés et trop amis des synthèses simplificatrices. La seule personne du Florentin, devenue une manière de prototype fabuleux, résume à leurs yeux tout l'art du XVIIe siècle. Rien avant lui, la perfection dès qu'il a paru : voilà toute leur critique, et Voltaire n'en a pas connu d'autre sur ce sujet. Le *Siècle de Louis XIV* en fait assez foi.

Si le hasard nous avait conservé ou nous faisait retrouver quelque œuvre de concert d'un violoniste français de ce temps, nous y puiserions les éléments d'une comparaison plus juste. A défaut de cette ressource, il convient de recourir aux faits accessoires. A ce point de vue, le passage de J.-P. Westhoff à la cour de France n'est pas tout à fait indifférent. Ce petit événement est une contribution modeste mais sûre à la connaissance bien imparfaite encore de ce coin de notre histoire musicale.

HENRI QUITTARD.

Le premier concours du Conservatoire.

Les concours du Conservatoire battent leur plein au mois de juillet. Il a paru qu'il serait intéressant de rechercher quels furent les lauréats de ces concours lors de la fondation de notre École nationale de musique. M. Constant Pierre, le zélé et érudit sous-chef du secrétariat au Conservatoire, a réuni dans l'intéressant volume qu'il a publié en 1901 des documents qui fixent d'une façon définitive ce point curieux d'histoire. Il était assez difficile de retrouver les palmarès des cours d'études ; d'autre part, les archives du Conservatoire sont incomplètes sur cette question. Les palmarès ont été imprimés à partir de l'an V ; mais les exemplaires en sont rarissimes ; ils sont en outre d'une concision rare ; il a fallu compulser les registres qui présentent des lacunes et surtout les procès-verbaux des concours qui ont permis de compléter tous ces renseignements épars.

Le palmarès de l'an V (année scolaire 1796-1797), qui fut proclamé le 3 brumaire an VI, a paru en une brochure in-octavo et fut imprimé en l'imprimerie de la République ; le Conservatoire et la Bibliothèque nationale possèdent un exemplaire de cet opuscule qui est aujourd'hui introuvable. Voici les noms des lauréats et lauréates :

Le premier prix de chant fut décerné à la « citoyenne Caroline Chevalier », âgée de 17 ans, élève du citoyen Richer ; le prix consistait en dix partitions

gravées. Le citoyen Richer (1740-1819) avait une jolie voix de ténor qui lui avait valu la protection de Louis XV et une place de maître de la musique des enfants de France. La Révolution le priva de son emploi, le Directoire lui donna comme compensation une place de professeur de chant au Conservatoire. Quant à la citoyenne Chevalier, elle débuta à l'Opéra le 6 ventôse an VII (24 février 1799) dans le rôle d'Antigone de l'*Œdipe*, de Sacchini.

Les seconds prix furent obtenus par :

1° La citoyenne Jeanne Chevreau (1781-1807), âgée de 15 ans, élève du citoyen Langlé. Ce Langlé était professeur d'harmonie et de chant ; il avait étudié le chant à Naples, la meilleure école de l'époque ; comme professeur d'harmonie, il a laissé des traités bizarres ; comme compositeur, il a laissé des œuvres qui manquent de chaleur et de génie ; comme professeur, il forma d'excellents élèves ;

2° La citoyenne Georgette Boëly, âgée de 17 ans, élève du citoyen Arnold Adrien, une basse de l'Opéra qui ne ménageait guère sa voix, à ce que disent les comptes rendus de ses contemporains ;

3° La citoyenne Anne Moreau, âgée de 20 ans, élève de Richer ;

4° La citoyenne Henriette Sophie Georgeon, âgée de 18 ans, élève d'Adrian.

Le second prix consistait en une partition gravée et diverses œuvres.

Il est à remarquer qu'aucun des seconds prix n'arriva, les années suivantes, à mériter un premier prix, et qu'aucune de ces élèves ne fit de carrière.

Le premier prix de clavecin fut donné à la citoyenne Rose Dumey, âgée de 16 ans, élève du citoyen Hyacinthe Jadin. Jadin (1769-1802) était d'une famille de musiciens ; brillant exécutant et bon compositeur, il mourut trop jeune pour donner la mesure de son talent.

Le premier prix de clavecin consistait en un clavecin.

Les seconds prix allèrent à Louis Pradère, âgé de 15 ans, élève de Gobert, à Marie Joseph Ozi, âgée de 10 ans, élève du même, à Thérèse Desmarre, âgée de 16 ans, élève de Jadin. Le prix en question se composait d'œuvres de clavecin.

Le premier prix de violon fut mérité par Charles Sauvageot, âgé de 15 ans, élève de P. Blasius. Sauvageot fit partie de l'orchestre du théâtre Favart, puis de celui de l'Opéra. En même temps il apartenait à l'administration des Douanes ; il mourut en 1860, possesseur d'une grosse fortune, et fit don au Louvre de la splendide collection d'objets d'art qui porte son nom. Le professeur de violon Blasius (1758-1829) devint chef d'orchestre de l'Opéra-Comique en 1802 : c'était un musicien remarquable et qui maniait les instruments à vent aussi bien que le violon et les autres instruments à cordes.

Deux seconds prix furent accordés à la citoyenne Félicité Lebrun, âgée de 18 ans, et au citoyen Jean Verdiguier, âgé de 19 ans. La première était élève de Baillot et le second de Gaviniès. Baillot (1771-1842) et Gaviniès (1726-1800) furent les deux chefs de l'école française du violon ; virtuoses hors ligne tous deux, classiques par excellence, ils surent donner à leur enseignement au Conservatoire un style et une souplesse qu'on ignorait jusqu'alors.

Le prix de violoncelle échut à Frédéric Boulanger, âgé de 19 ans, élève de Levasseur ; le second prix à Emmanuel Guérin, âgé de 21 ans. Boulanger devint plus tard professeur de « vocalisation » au Conservatoire, ce qui prouve que le violoncelle mène à tout... à condition d'en sortir. Guérin conquit son

premier prix l'année suivante, fut engagé à l'orchestre du théâtre Feydeau et composa quelques œuvres pour violoncelle, non sans valeur. Quant à Levasseur le professeur, il collabora à la méthode de violoncelle de Baillot, il la rédigea même presque en entier ; cette méthode fut pendant longtemps adoptée par le Conservatoire.

Le prix de hautbois fut donné à Charles-Rémi Laurent, âgé de 17 ans, élève de Sallantin, qui a laissé la réputation d'un hautboïste virtuose tout à fait remarquable ; Sallantin arriva à donner au hautbois un son doux et nuancé, alors que ses prédécesseurs soufflaient de toutes leurs forces, sans aucun souci d'art.

Le premier prix de clarinette fut accordé à Jacques-Henri Letonné, âgé de 16 ans, élève de Lefèvre ; le second prix à François Marchand, âgé de 16 ans, élève de Layer. Le professeur Lefèvre fit fureur comme soliste, il n'y eut guère de concerts sans qu'on fît appel à son concours ; comme professeur, il ajouta une 6e clef à la clarinette et publia un traité qui fit école, ainsi que des compositions fort estimées.

Le premier prix de flûte fut mérité par le citoyen Mondru, âgé de 13 ans, élève de Hugot, et le second par Antoine Grandjean, âgé de 13 ans, élève de Devienne. Hugo appartint à cette pléiade de virtuoses qu'on vit apparaître à la naissance du Conservatoire; il écrivit de nombreuses compositions, ainsi qu'une méthode que malheureusement un suicide à la suite d'une maladie nerveuse vint interrompre ; la méthode fut achevée par Wunderlich. Quant à Devienne, c'était aussi un flûtiste hors ligne, mais en même temps un compositeur d'opéras comiques qui eurent de la vogue; les *Visitandines* furent longtemps jouées avec succès ; mais lui aussi il perdit la raison et mourut à Charenton (1757-1803).

Le premier prix de cor fut donné à Louis Dauprat, âgé de 16 ans, élève de Kenn ; le second prix à Pierre-François Colin, âgé de 16 ans, élève de Buch. Dauprat devint un musicien très réputé de l'Opéra, de la Chapelle impériale, puis royale ; il fut un des virtuoses des quintettes Reicha et devint professeur au Conservatoire. Un des rares diplômes qui soient parvenus jusqu'à nous de cet an V dont nous donnons ici le palmarès, est le diplôme de Dauprat : il est signé de Gossec, Sarrette et Vinit. Il est la propriété de M. Constant Pierre et se trouve affiché dans le bureau du sous-chef du secrétariat. Le professeur Kenn ne resta pas longtemps au Conservatoire : il était venu d'Allemagne vers 1782, entra en 1791 dans la musique de la garde nationale où se recrutèrent les professeurs du Conservatoire et reçut sa démission en 1802 ; il resta à l'Opéra jusqu'en 1808 ; on lui doit de nombreux morceaux pour cor.

Comme premier prix de basson nous trouvons Jean-Simon-Louis Dossion, âgé de 18 ans, élève de Tulou, et comme second prix, Henri Courtin, âgé de 18 ans, élève d'Ozi. Le principal titre de gloire de Tulou, qui écrivit quelques duos pour basson, fut d'être le père du premier flûtiste Tulou. Ozi était un artiste plus remarquable que Tulou, et ses compositions pour basson ont fait autorité pendant longtemps.

Le premier prix pour tous les lauréats consistait en un instrument ; c'était pour ces jeunes gens une belle économie ; le second prix n'avait droit qu'à de la musique instrumentale spéciale à la classe dans laquelle il avait obtenu la seconde récompense.

Il y eut encore sept accessits de solfège aux citoyennes Rose Champenois,

Joséphine Guyot et Gabrielle Ribou, aux citoyens Charles Rodolphe, Jean-Baptiste Faugeras, Auguste Grasset et Julien Gambais. La récompense se composait d'un exemplaire du solfège du Conservatoire. Les professeurs étaient les citoyens Fasquel, Chelard, Leroux, Frichs, Legendre, Ferdinand Adrien et Braun.

A ceux qui s'étonneraient de cette profusion de professeurs de solfège, qu'il suffise de savoir qu'en l'an V l'administration et le personnel enseignant du Conservatoire comprenaient 129 personnes, alors qu'en 1902 il n'y en a que 104 qui émargent au budget. On ne se laissait guère arrêter alors par les nécessités budgétaires : le moindre traitement était de 1.600 livres, qui représenteraient aujourd'hui exactement le double.

En l'an V il n'y eut pas, à l'occasion de la distribution des prix, d'exercices d'élèves primés ; ce concert ne fut institué que deux ans plus tard ; ce fut encore une nouvelle source de dépenses. Mais pour fonder la gloire du Conservatoire, rien n'était trop cher : le Directoire pas plus que le premier Consul ne lésinèrent jamais.

LOUIS SCHNEIDER.

Etudes d'esthétique musicale. — VII. — LA MUSIQUE ET LE LANGAGE D'APRÈS HERBERT SPENCER.

La théorie de Herbert Spencer sur la musique est considérée aujourd'hui comme insoutenable et surannée ; les hommes compétents n'en entendent parler qu'avec impatience. Si je l'aborde ici, c'est qu'il m'est impossible, dans cette revue critique, de ne pas la mentionner.

Cette théorie eut pourtant les suffrages de quelques hommes éminents.

Après l'avoir résumée dans le *Journal des Savants*, M. Charles Lévêque déclare que « c'est ce qu'il a lu de plus sensé sur l'art musical (1) », et M. Guyau, dans ses *Problèmes d'esthétique contemporaine*, considère la démonstration qu'elle contient comme *définitive* (2).

L'opinion de M. Spencer (d'après laquelle la musique est sortie du langage naturel) n'était rien moins que nouvelle quand elle se produisit (3). Dans ses opuscules sur la musique, Rousseau l'avait soutenue maintes fois et en avait tiré des conséquences hardies. Dans le fragment d'un ouvrage inédit, *Du principe de la mélodie ou réponse aux erreurs sur la musique* (4), on lit : « Il ne paraît presque pas que le chant soit naturel à l'homme. L'homme sauvage ne chante jamais, les muets ne chantent point, ils ne forment que des sons inarticulés et hideux que le besoin leur arrache. Les enfants crient, pleurent et ne chantent jamais. Les premières expressions de la nature ne sont en eux que celles de la douleur, et ils apprennent à chanter comme à parler, à notre

(1) Cahier de 1880, p 413.

(2) P. 71. — M. Charles Lévêque en a fait l'objet d'une lecture devant l'assemblée solennelle des cinq Académies (novembre 1890).

(3) En 1857. — Je cite d'après la traduction de M. Burdeau.

(4) Manuscrit de la bibliothèque de Neufchâtel reproduit par Jansen (*Rousseau als Musiker*, 1884, p. 468).

exemple (1). *Le chant mélodieux et appréciable n'est qu'une imitation paisible et artificielle des accents de la voix parlante;* on crie, on se plaint sans chanter, mais *on chante en imitant des cris ou des plaintes.* Et comme, de toutes les imitations, la plus intéressante est celle des passions humaines, de toutes les manières d'imiter, la plus agréable est le chant. »

Le savant Lacépède, dans sa *Poétique de la Musique* (2), a exposé et précisé la même théorie en lui donnant toutes les pompes de l'éloquence. Cherchant à se représenter les sentiments du premier homme, il croit que la musique est née des larmes et de la douleur : « *Elle n'a composé son langage que des cris des passions déchirantes...* c'est *un langage plus énergique que le langage ordinaire.* » Villoteau a soutenu les mêmes idées devant l'Institut et les a développées en deux forts volumes de plus de 1100 pages: *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage* (Paris, 1785). Comme M. Spencer, il constate tous les signes extérieurs du sentiment : inflexions de la voix, gestes, mouvements des yeux, de la bouche et de la figure, diverses attitudes du corps (3) ; il va même plus loin : il croit que l'expression des sentiments dans le langage a un caractère fixe et qu'à chaque émotion correspond un accent propre qu'il n'est pas possible de méconnaître et de confondre avec les autres (4). Comme M. Spencer, il établit entre le langage et la musique une suite graduée d'imitations intermédiaires qui accentuent de plus en plus les éléments musicaux de la parole (5) ; comme lui enfin, il signale l'influence que la musique peut, à son tour, exercer sur le langage, et consacre un chapitre aux avantages que l'orateur peut retirer de l'étude de l'art musical (6). — Dans son *Essai sur l'origine des connaissances humaines,* Condillac exprime la même opinion. Il constate que, dans la déclamation, les sons ont à peu près les mêmes intervalles que le chant (chap. VI, p. 337 et 338), ce qui lui fait dire : « Nous sommes plus touchés d'un morceau bien déclamé que d'un beau récitatif » (p. 339). Il partage aussi l'opinion de Rousseau sur le rapport nécessaire qu'il y a entre la langue et la musique des peuples : « Les langues demandent, selon leurs caractères, différents genres de déclamation et de musique. On dit, par exemple, que le ton dont les Anglais expriment la colère n'est, en Italie, que celui de l'étonnement » (p. 340-341) (7).

J. C.

(1) Cf. *Émile,* liv. Ier : « Comme le premier état de l'homme est la misère et la faiblesse, ses premières voix sont les plaintes et les pleurs, » et, dans la *Nouvelle Héloïse,* toute la lettre XLVIII, de Saint-Preux à Julie, sur « le lien puissant et secret des passions avec les sons ».

(2) 1785 ; voir t. I, pp. 13 et 51.

(3) T. I, p. 31.

(4) *Ibid.*, pp. 29 et 30.

(5) *Ibid.*, ch. VI, p. 27.

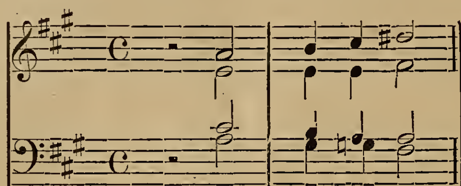
(6) *Ibid.*, ch. XVIII (2e partie). Sur la possibilité de noter les inflexions du langage, v. t. I, p. 72 (à la note).

(7) En Allemagne, on retrouve les mêmes idées dans un grand nombre d'ouvrages déjà anciens. SCHEIBE (*Abhandlung vom Ursprung und Alter der Musik,* 1754) fait venir la musique instrumentale du chant, et le chant d'un langage ému (erregten). — HERDER (dans son opuscule *Ueber den Ursprung der Sprache*), GOTTSCHED (*Kritische Dichtkunst*), LESSING (*Laocoon*, supplément A II, édit. allem. de Blüner), reconnaissent la même origine à la poésie et à la musique. A.-W. SCHLEGEL (*über Silbermass und Sprache,* 1795) va jusqu'à confondre le langage et la danse dans l'art

Exercices d'analyse (1).

« *C'en est assez! Seigneur, si tu veux bien, retire-moi mon joug! Mon Jésus vient : adieu, adieu, ô monde ! Je vais entrer au ciel, j'y vais en sûreté, en paix, ma grande peine reste ici-bas. C'en est assez ! c'en est assez !* »

Tel est le texte du choral de Bach dont nous avons commencé l'étude. La tonalité d'*ut* ♯, annoncée par les quatre premiers accords, s'établit au début de la deuxième phrase, pour redescendre en *la* (*Seigneur, si tu veux bien*), puis remonter au ton de la dominante *mi* (*Retire-moi mon joug*). Les mots *Mon Jésus vient* (*Mein Jesus kommt*) portent la même mélodie que les premiers mots du choral, mais l'harmonie en change complètement l'accent :



L'appoggiature douloureuse de l'alto a disparu, et les quatre accords se succèdent sans effort, d'un pas égal et tranquille. Quant à la marche tonale, elle a une tout autre direction que plus haut : le troisième accord (*sol* ♮-*la-ut* ♯-*mi*) est un accord de seconde, troisième renversement d'un accord de septième : ce qui veut dire qu'il faut, pour le redresser, faire passer à la basse ses trois notes supérieures ; l'accord ainsi obtenu (*la-ut* ♯-*mi-sol* ♮) est une septième de domi-

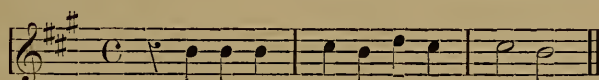
primitif, et ne distingue la voix qui chante de la voix qui parle que par une certaine suspension (ein gewisses Schweben) qui donne aux sons de la première leur durée et leur précision. Jacob Grimm (*Ursprung der Sprache*, 1851) appelle la musique une idéalisation (ein Sublimat) du langage, et le langage un *précipité* (ein Niederschlag) de la musique. — Rappelons enfin qu'avant M. Spencer, on avait essayé maintes fois de noter les éléments musicaux du langage ; nous citerons seulement en Angleterre : Mitford (*Essay of the Harmony of Language*, 1774), Steele (*an Essay towards establishing the melody and measure of Speech*, 1775), Walker (*the melody of Speaking*, 1787) ; on peut consulter aussi une dissertation de Framerg : *Discours sur cette question : analyser les rapports entre la musique et la déclamation.* Paris, 1802.

Depuis 1851, ont paru, en Allemagne, plusieurs travaux de ce genre, dont la liste surchargerait trop cette note, et qui, d'ailleurs, ne sont pas tous également sérieux. Ainsi, M. Kienzl (*die Musicalische Declamation*, Leipzig, 1880) est allé jusqu'à noter l'expression de l'*ironie* dans le langage ! Parmi les ouvrages récents où l'on retrouve les idées de Spencer, nous en citerons un, dont l'auteur a de l'autorité, comme philosophe et comme musicien. Dans son *Æsthetik der Tonkunst* (Berlin, 1884), M. Gustave Engel limite, tout en reconnaissant implicitement sa justesse, la portée de la théorie anglaise, grâce à une distinction du son et du sens des mots dans le langage : « Le langage parlé est une idéalisation du langage naturel au point de vue de la signification du mot (Wortsinn), le chant en est une autre au point de vue de la sensation et du son (Empfindung). Le chant n'est ni une création supérieure à tout progrès empirique (ein Hyperidealisirung), ni un art mixte (eine Mischkunst), mais une idéalisation *partielle*, tout comme le langage parlé » (p. 90).

(1) Voir la *Revue* de juillet.

nante du ton de *ré;* celui qui fait suite (*fa* ♯-*la*-*ré* ♯) est une sixte, dérivée d'une quinte diminuée (*ré* ♯-*fa* ♯-*la*) ; ce dernier accord, ici comme dans la plupart des cas, doit être considéré lui-même comme un accord de septième de dominante (*si*-*ré* ♯-*fa* ♯-*la*) dont la fondamentale (*si*) a été supprimée ou sous-entendue : ce qui justifie cette interprétation, c'est que l'oreille l'adopte d'instinct et, après un accord de ce genre, attend l'établissement de la tonique (*mi*) avec autant de confiance que si la dominante s'y trouvait réellement exprimée. Ici la tonalité de *mi* est évoquée dans le mode mineur (avec *sol* ♮), à cause du *sol* ♮ que l'on vient d'entendre. Ainsi donc l'harmonie passe du ton de *la* à celui de *ré*, pour laisser espérer finalement *mi* mineur. Au lieu de se charger de dièses, de monter aux tons de *si* et d'*ut* ♯, elle allège son armure; le naïf accord de seconde, l'accord de sixte, dissonance atténuée, l'inclinent tendrement vers des tonalités plus simples : l'âme se pénètre d'espoir et de douceur, sous l'influence de la même mélodie qui naguère faisait entendre une si anxieuse interrogation.

La quatrième phrase se chante sur le même air que la deuxième, et Bach maintient à peu près l'harmonie, sauf qu'il part de *mi* et non d'*ut* ♯: il termine la première période en *la*, et la deuxième en *mi*. Mais la conduite des voix, et surtout de la basse, est toute différente, et suffit à faire sentir la confiance qui renaît après la prière. La cinquième phrase (*Je vais entrer au ciel*), et la sixième (*Ma grande peine*), n'ont, elles aussi, qu'une même mélodie, qui par elle-même est assez inexpressive, tranchons le mot, insignifiante :



On y trouve une note répétée trois fois, et un timide mouvement de tierce; il ne faudrait qu'un peu de maladresse, un accompagnement lourd, des voix mal timbrées, pour que ce pauvre motif devînt franchement laid et vulgaire. Et pour comble de malheur, il se reprend deux fois de suite. Nous verrons prochainement ce que Bach a fait de cette matière si ingrate en apparence.

LOUIS LALOY.

Informations.

Le Concours international de musique de Turin. — Ce concours, où M. le comte d'Estournelles de Constant représentait M. le Ministre de l'Instruction publique, a eu lieu les 28 et 29 juin ; il a été suivi de fêtes magnifiques qui ont duré jusqu'au 2 juillet ; 91 sociétés françaises avaient répondu à l'appel des organisateurs ; et c'est à peu près le double du chiffre atteint au premier concours (1898). M. Ritz, le promoteur de ces fêtes d'art et de fraternité, peut se féliciter de ce beau résultat. Parmi les sociétés françaises les plus souvent récompensées, il faut citer, en première ligne, la Fanfare lyonnaise, puis l'Harmonie lyonnaise, l'Union chorale de Mâcon, l'Orphéon de Grenoble, la Société chorale d'Annecy, l'Union chorale de Grenoble, etc. ; la liste est longue et il faut l'abréger. Le succès a été grand pour les musiques françaises, et surtout pour celle de la Garde républicaine, admise au concours en qualité de

« musique d'honneur ». Le soir du 29 juin avait lieu un grand concert dans le jardin de la citadelle ; au programme :

Le Triomphe d'Euterpe, poème symphonique de M. Vanneti, chef de la musique municipale de Turin, exécuté par 800 musiciens ;

L'hymne *Pax*, de M. Ritz, exécuté par 600 voix (sociétés chorales françaises) ;

Le *Salut à la France*, de M. Bolzoni, directeur du Conservatoire de Turin, exécuté par 500 voix ;

L'ouverture de la *Gazza Ladra*, de Rossini, par 800 exécutants.

Le 30 au soir, concert organisé par la musique de la Garde républicaine dans les jardins de l'Exposition ; au programme :

La marche funèbre du *Crépuscule des dieux ;*

L'ouverture du *Roi d'Ys ;*

Une fantaisie sur *Aïda*, etc.

Le 1er juillet, nouveau concert, par la même musique, au théâtre Victor-Emmanuel ; le programme comprenait les morceaux suivants :

1° Ouverture de *Patrie*, de Bizet ;
2° *Scènes pittoresques*, de Massenet ;
3° *Fantaisie* pour hautbois, de Fargue ;
4° *Allegretto scherzando* de la *Symphonie en fa*, de Beethoven ;
5° *Variations* pour clarinette sur le *Pré aux clercs*, d'Hérold ;
6° *Samson et Dalila* (fantaisie), Saint-Saëns ;
7° *Le Trémolo* (pour flûte), Demersmann ;
8° *Rhapsodie norwégienne*, de Lalo.

On voit que la France s'est distinguée non seulement par la qualité de ses exécutions, mais aussi par la composition de ses programmes. Les Français ont été reçus avec un enthousiasme indescriptible, qu'un témoin a pu comparer à celui qu'ont excité chez nous les marins russes en 1896 ; ici, comme là, on pouvait voir un de ces élans d'une population tout entière, qui ne trompent pas. Ce n'est pas sans raison qu'un magistrat italien a parlé de « l'art qui fait battre à l'unisson le cœur de deux nations sœurs ». Ces manifestations de sympathie musicale ne pouvaient venir mieux à propos.

L'Art sacré. — Il vient de se fonder, sous ce titre, une société dont l'objet est l'enseignement des arts appliqués au culte. Cette société, dont le président est M. L.-O. Merson et le secrétaire M. de Jaër, publiera une Revue consacrée à l'art chrétien, et ouvrira une école où des ecclésiastiques envoyés par leurs évêques étudieront l'architecture, l'archéologie et l'histoire des arts religieux. La musique n'est pas mentionnée dans le programme. Mais la présence, dans le comité, de MM. Th. Dubois et V. d'Indy fait espérer qu'elle ne sera pas exclue de cette œuvre de restauration et de protection : il est aussi grave de changer l'inflexion d'une mélodie grégorienne que de changer la courbe d'une ogive; la beauté des édifices et la beauté des offices sont également précieuses, également vénérables, et ont un égal besoin d'être défendues contre les réparations inopportunes et les enjolivements funestes. Nous comptons bien que la nouvelle société ne négligera aucune des expressions de la pensée religieuse.

Le Propriétaire-Gérant : H. Welter.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

REVUE

D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES

N° 9 (deuxième année) Septembre. 1902

Un précurseur de Gluck.

Le Comte Algarotti.

Nul ne conteste aujourd'hui le rang élevé que Gluck occupe dans l'histoire de la musique dramatique, et l'on ne saurait méconnaître, en effet, sans injustice la part considérable qui lui revient dans les progrès de l'opéra au xviiie siècle. Ses ouvrages, par leur succès même, ont exercé une influence évidente ; ils ont étonné d'abord et passionné les contemporains ; peu à peu ils se sont imposés à la scène qu'ils ont occupée souverainement ; ils ont servi de modèle aux générations suivantes, et gardent encore, plus de cent ans après, quelque chose de leur prestige ; leur auteur, pour tout dire en un mot, a fait école, ce qui est toujours chez l'artiste la preuve d'une force initiale et d'un pouvoir créateur.

Mais si l'on examine au fond les principes qui l'ont guidé, on reconnaît aisément qu'ils ne lui appartiennent pas en propre. Sans doute, avec plus de maîtrise et de génie qu'aucun autre, il en a fait une application pratique ; du moins n'est-il pas le premier à en avoir donné la formule théorique. La préface d'*Alceste* a longtemps passé pour le catéchisme de l'art nouveau ; on attribuait ainsi au musicien l'honneur d'avoir tout à la fois conçu et réalisé les réformes : la moitié de cette tâche doit suffire à sa gloire. La justesse de l'accent et la vérité de la déclamation, le respect du texte poétique ou, si l'on veut, la subordination de l'air aux paroles, l'exacte appropriation de la musique à la situation dramatique, par la nature du chant, le dessin de l'accompagnement et la couleur de l'orchestre, le rejet des hors-d'œuvre vocaux ou instrumentaux inutiles à l'action, toutes ces idées qui sont celles de Gluck étaient également celles des hommes éclairés de son temps. Cinquante ans même avant lui, Marcello y avait trouvé la matière de son pamphlet célèbre sur le *Théâtre à la mode ;* en dénonçant les erreurs et flagellant les abus, l'auteur des *Psaumes* démontrait *a posteriori* ce qu'il tenait en art pour raisonnable et juste. Bien plus, avant Marcello, ces questions occupaient déjà la critique des salons et des gazettes. C'est, en réalité, l'éternel débat de la musique et de la poésie au théâtre ; c'est la lutte plus ou moins sournoise, mais toujours ouverte entre deux éléments qui se disputent la prépondérance ; c'est la vieille rivalité de l'école italienne et de l'école française, qui a commencé dès le xviie siècle avec Lulli, et s'est poursuivie, non sans acharnement et sous des noms divers, dans la Querelle des Bouf-

fons et la guerre des Coins, pour renaître encore de nos jours avec Wagner, en mettant aux prises le drame lyrique et l'opéra.

Aux arguments nombreux que fournit l'histoire sur ce point, j'ajouterai un témoignage que le hasard m'a fait récemment découvrir ; il m'a paru digne au moins d'être recueilli et remis en lumière après un long temps d'oubli. C'est dans le *Mercure de France* que je l'ai trouvé, au cours de mes recherches sur Rameau pour l'édition complète de ses œuvres ; car ce journal, si incomplet qu'il nous semble aujourd'hui, daignait parfois concéder une petite place aux faits et questions artistiques de l'époque. Ainsi le numéro de mai 1757 contient un « *Essai sur l'opéra*, par M. Algarotti, traduit de l'italien ». Une note nous apprend que l'ouvrage est déjà ancien et connu, mais que la traduction en est nouvelle et faite avec toute la fidélité désirable. Peut-être, avant de résumer et commenter l'opuscule lui-même, ne sera-t-il pas inutile de fournir ici d'abord quelques détails sur l'auteur.

I

Né à Venise le 11 décembre 1712, le comte Francesco Algarotti appartenait à une famille patricienne et avait reçu une instruction plutôt exceptionnelle alors chez les personnes de sa caste. Des professeurs éminents avaient orné son esprit des connaissances les plus variées dans l'ordre des lettres et des sciences : Manfredi lui avait enseigné la géométrie ; Zannotti, la philosophie ; Beccari, la physique, et l'un d'eux pouvait écrire, quelques années plus tard, à son sujet, qu'il était un de ces esprits qui font la joie et les délices de leurs contemporains. « La fortune, ajoutait-il, lui a octroyé de grands biens, et la nature autant d'esprit qu'il est possible. Aimé et estimé de tout le monde, il a donné, jeune encore, au public des preuves éclatantes de son savoir et de ses talents pour la poésie. »

Il n'avait, en effet, que vingt-cinq ans, lorsqu'il publia ses *Dialogues sur l'optique de Newton*, où il s'appliquait à rendre plus accessible à tous le langage scientifique, et à dégager des théories abstraites une vérité plus lumineuse et plus simple. Le succès de cet ouvrage, imprimé à Milan et Naples en 1737, se manifesta par neuf éditions du vivant de l'auteur, sans parler des traductions en diverses langues. Huit ans après il publiait encore à Naples dans un genre différent, mais avec une fortune égale, son *Congrès de Cythère*, ouvrage de forme galante, où il établissait une sorte de parallèle entre les femmes d'Italie, de France et d'Angleterre, en montrant la diversité des usages, et les nuances multiples que, suivant les pays, l'amour prête aux pensées et aux sentiments.

Très répandu dans les cercles aristocratiques et littéraires, le comte Algarotti avait aussi beaucoup voyagé, promenant à travers l'Europe sa curiosité toujours en éveil et son goût naturel pour les beaux-arts. Il était venu plusieurs fois en Angleterre et en France ; à Dresde, il avait connu le roi Auguste III, à Saint-Pétersbourg l'impératrice Anne, à Berlin Frédéric II, qui le nomma son chambellan et son conseiller intime. Lié avec tous les artistes et littérateurs de son temps, il ne pouvait manquer de nouer un commerce épistolaire avec Fontenelle et Voltaire. La correspondance de ce dernier contient à son adresse

plusieurs lettres, et toutes assurément n'ont pas été conservées, lettres presque entièrement rédigées en italien, sans doute pour faire plus honneur au comte, qui avait dû s'être initié aux finesses mêmes de la langue française, puisque Voltaire ne dédaignait pas de le consulter en lui soumettant telle ou telle de ses tragédies.

Dès 1736, il écrivait à Thiériot, afin que M. d'Argental laissât imprimer la lettre d'Algarotti relative à la tragédie, *La Mort de César:* « Je ne veux ni rejeter l'honneur qu'il m'a fait, ni le priver du plaisir de sentir le cas que je fais de cet honneur. Il aurait raison d'être piqué si je ne faisais pas servir sa lettre à l'usage auquel il la destine (1). » En cette même année d'ailleurs, Voltaire le connut plus intimement, puisqu'il le reçut chez lui. « M. Algarotti est allé en Italie. Nous l'avons possédé à Cirey. C'est un jeune homme en tout au-dessus de son âge et qui sera tout ce qu'il voudra être (2). » Cependant, au début des relations, la défiance et le dédain se manifestaient encore. C'est le temps où Voltaire travaille à une édition correcte, dit-il, des *Eléments de Newton*, « qui ne seront ni pour les dames, ni pour tout le monde, mais où l'on trouvera de la vérité et de la méthode ». Il semble voir dans l'Italien un rival ; il s'exprime sans respect sur le compte de sa personne et de son ouvrage, *Il Newtonianismo per le dame :* « J'ai lu le livre de M. Algarotti. Il y a, comme de raison, plus de tours et de pensées que de vérités. Je crois qu'il réussira en italien, mais je doute qu'en français « l'amour d'un amant qui décroît en raison du cube de la distance de sa maîtresse, et du carré de l'absence », plaide aux esprits bien faits qui ont été choqués de *la beauté blonde du soleil* et de *la beauté brune de la lune* dans le livre des *mondes* (3). » Une autre fois, il écrit: « On vient de déballer l'Algarotti. Il est gravé au-devant de son livre avec Mme du Châtelet. Elle est la véritable marquise. Il n'y en a point en Italie qui eût donné à l'auteur d'aussi bons conseils qu'elle. Le peu que je lis de son livre, en courant, me confirme dans mon opinion. C'est presque en italien ce que *les Mondes* sont en français. L'air de copie domine trop ; et le grand mal, c'est qu'il y a beaucoup d'esprit inutile. L'ouvrage n'est pas plus profond que celui des *Mondes*... Je crois qu'il y a plus de vérités dans dix pages de mon ouvrage que dans tout son livre : et voilà peut-être ce qui me coulera à fond et fera sa fortune. Il a pris les fleurs pour lui et m'a laissé les épines (4). » Deux mois après, il ajoute : « Ceux qui reprochent à M. Algarotti le ton affirmatif ne l'ont pas lu. On n'aurait à lui reprocher que de n'avoir pas assez affirmé, je veux dire de n'avoir pas assez dit de choses et d'avoir trop parlé (5). » Cependant on traduit en français l'ouvrage d'Algarotti, et Voltaire déclare : « J'avais proposé à M. Algarotti que la traduction se fît sous mes yeux ; je vous réponds qu'il eût été content de mon zèle (6). »

Quelques années se passent. Les deux personnages se sont revus ; ils ont appris à se mieux connaître. L'homme de lettres a compris tout le parti qu'il pouvait tirer du noble seigneur dont les relations, l'intelligence ouverte et le goût

(1) Lettre à Thiériot, 13 janvier 1736.
(2) Lettre à Berger, 10 octobre 1736.
(3) Lettre à M. de Maupertuis, 22 mai 1738.
(4) Lettre à Thiériot, juin 1738.
(5) Au même, 7 août 1738.
(6) Au même, 5 décembre 1738.

éclairé ont leur prix, et dont le savoir peut venir en aide à cette « extrême curiosité, dit-il, que je n'ai jamais satisfaite sur l'Italie (1) ». Il lui prodigue les marques de respect, lui envoie son poème sur la victoire de Fontenoy, lui déclare qu'il a gagné plus d'un cœur en France, et vante son génie en lui demandant communication de ses écrits (Lettre italienne du 27 juin 1746). Peu après, il déclare qu'il a lu et relu son *Newtonianisme* « toujours avec un nouveau plaisir », et se proclame la première trompette qui a sonné en France le mérite de ce livre; il en félicite l'auteur et le proclame en français « le plus aimable des hommes » (Lettre italienne du 13 novembre 1746). L'année suivante, il invoque son « Pollion vénitien » :

Vous que le ciel en sa bonté
Dans un pays libre a fait naître ;
Vous qui dans la Saxe arrêté
Par plus d'un doux lien peut-être,
Avez su vous choisir un maître
Préférable à la liberté,

et lui envoie quelques-uns de ses ouvrages (Lettre italienne et française du 2 avril 1747). La même année, il le célèbre encore dans une épître bilingue :

Adieu, belle fleur d'Italie,
Transplantée aux climats des géants grenadiers !
Revenez, mêlez-vous aux forêts de lauriers
Que fait croître en ces lieux l'Apollon des guerriers !
Quelle terre par vous ne serait embellie !

Lorsque le *Congrès de Cythère* a paru, il a dû en féliciter l'auteur, sans que sa missive ait été conservée ; mais il écrit à Mme Denis : « J'ai dit à Algarotti que nous avions lu ensemble à Paris son *Congresso di Citera*. Il en est flatté. Vous savez que les Italiens ont été les premiers maîtres en amour, quand ils ont fait revivre les beaux-arts ; mais nous le leur avons bien rendu (2). » En 1751, il est à Potsdam et exprime au comte le regret de ne pas le voir à ses côtés, car il serait « la consolation d'une vie monastique ; il le remercie de ses faveurs, le compare à l'Arioste, et termine par ces mots : « Adieu, mon cygne du Grand Canal ; je vous aimerai toujours ! » Puis, dans une autre lettre italienne de la même année, il le complimente sur ses travaux « qui feront l'honneur de la belle Italie et les délices de toutes les nations », et, le 24 septembre suivant, il renouvelle l'expression de son admiration pour son « ange de Padoue et de Berlin ». En 1752, Algarotti vient le rejoindre à Potsdam (3), et il en exprime sa satisfaction : « Algarotti a fait des choses charmantes, je ne sais rien de plus amusant et de plus instructif qu'un livre qu'il fera, je crois, imprimer à Venise sur la fin de cette année. Vous qui entendez l'italien, Madame, vous aurez un plaisir nouveau. On ne fait pas de ces choses-là en Italie à présent : le génie y est tombé plus qu'en France.... C'est une chose assez singulière que l'abbé Metastasio soit à Vienne, et M. Algarotti à Potsdam (4). » Il ajoute que si le roi (de

(1) Lettre au duc de Richelieu, 10 juin 1752.
(2) Lettre du 12 septembre 1750.
(3) Lettre au maréchal duc de Richelieu, 14 mars 1752.
(4) Lettre à la comtesse d'Argental, même date.

Prusse) n'est pas géomètre, « M. Algarotti ne l'est qu'autant qu'il faut pour joindre la solidité aux grâces ». L'intimité d'ailleurs paraît avoir été assez grande durant ce séjour à Potsdam. « Algarotti et d'Argens viennent me voir tous les jours au château où je suis logé ; nous vivons tous trois en frères, comme de bons moines dans un couvent (1). » L'année suivante, Voltaire est établi aux Délices ; il invite le comte à venir l'y rejoindre (2), et se proclame en italien « un amateur passionné de tout ce que vous écrivez, non moins épris de votre aimable conversation ». En 1758, 1759 et 1760 il renouvelle son invitation à celui qu'il appelle « le cygne de Padoue », réclame ses ouvrages, disant que de tels enfants le consoleront de l'absence du père (3), et, les ayant reçus, il le remercie des consolations qu'ils fournissent à son esprit ; il le complimente autant de son génie que de sa santé (4), et promet de le citer dans son histoire de Pierre le Grand pour les notes qu'il lui a fournies sur la Russie (5).

Dès lors, toute correspondance cesse entre eux, ou, du moins, si des lettres furent échangées, elles se sont perdues. Une seule subsiste, en français, à la date du 17 janvier 1763, contenant toujours pour venir à Ferney une invitation que « le cygne de Padoue » ne devait jamais accepter. L'année suivante, en effet, Voltaire rédigeait son oraison funèbre au cours de deux lettres, l'une à M. Formey (17 juin): « Je suis affligé de la perte d'Algarotti ; c'était le plus aimable *Infarinato* d'Italie. Vous aurez le plaisir de le louer, en attendant celui de me juger. Je perds la vue comme Tirésie, sans avoir su comme lui les secrets du ciel. » L'autre au marquis Albergati Capacelli (20 juin) : « Par ma foi, Monsieur, je crois que j'irai bientôt retrouver Francesco Algarotti. Sa conversation était fort agréable : je m'entretiendrai de vous avec lui ; ce sera ma consolation ; mais je ne me ferai point dresser de monument de marbre, quoiqu'il y ait en Suisse d'assez beau marbre et un assez bon sculpteur. Je trouve que les mausolées ne doivent être érigés que par les héritiers. Je suis affligé de sa perte ; il avait du mérite, et c'était un des meilleurs *Infarinati* que nous eussions. » Voltaire s'exprimait avec un peu plus de chaleur, lorsque, en 1735, l'Italien avait dû accompagner Maupertuis dans une expédition scientifique vers le pôle :

Et vous, Algarotti, vous, cygne de Padoue,
Elève harmonieux du cygne de Mantoue,
Vous allez donc aussi, sous le ciel des frimas,
Porter en grelottant la lyre et le compas,
Et, sur des monts glacés traçant des parallèles,
Faire entendre aux Lapons vos chansons immortelles ?

ou plus tard, en 1747, lorsqu'il lui adressait à la cour de Saxe l'épître qui commence ainsi :

Enfant du Pinde et de Cythère,
Brillant et sage Algarotti,

(1) Lettre au maréchal duc de Richelieu, 10 juin 1752.
(2) Lettre du 7 juillet 1756.
(3) Lettres du 2 septembre 1758, du 27 janvier 1759, du 7 mars 1760.
(4) Lettres du 15 août, et de septembre 1760.
(5) Lettre du 28 novembre 1760.

A qui le ciel a départi
L'art d'aimer, d'écrire et de plaire,
Et dont le charmant caractère
A tous les goûts est assorti,

ou lorsqu'enfin il lui dédiait ce sonnet dont l'amitié peut seule excuser la trop flatteuse hyperbole :

On a vanté vos murs bâtis sur l'onde,
Et votre ouvrage est plus durable qu'eux.
Venise et lui semblent faits pour les dieux ;
Mais le dernier sera plus cher au monde.

Algarotti était mort à Pise, le 3 mai 1764, âgé de cinquante-deux ans, et sa renommée, ainsi que l'intérêt dont ses écrits étaient l'objet, lui survécut, puisque, bien des années après, on prenait encore la peine de republier ses œuvres complètes. Une édition parut à Berlin, 1772, en huit volumes in-8°, et la dernière édition italienne, imprimée à Venise de 1791 à 1794, ne comprenait pas moins de dix-sept volumes. On y trouve un peu de tout, des essais sur la peinture, des mémoires historiques, des dissertations sur la tactique militaire, des observations diverses recueillies au cours de ses lectures ou de ses voyages. L'ensemble donne l'impression d'un homme instruit, ce que nous appellerions aujourd'hui un amateur éclairé, un grand seigneur d'esprit cultivé, fort épris des arts et pouvant en parler comme un connaisseur judicieux, mais plus observateur et critique que créateur, reflétant surtout les idées de son époque et sachant leur donner un tour élégant. C'est ce qui fait le prix de son *Essai sur la manière de réformer l'opéra* ou plus simplement *Essai sur l'opéra*, dans lequel, comme l'écrit un de ses éditeurs, « il expose les progrès et les causes de la décadence de la musique qu'il possédait parfaitement. Il en avait appris la théorie dans les principes des rapports du temps et du mouvement, qu'il avait étudiés chez Galilée et d'autres maîtres antérieurs. Il y avait joint assez de pratique pour en juger pertinemment. Cet essai contient des règles pour le chant, pour le récitatif, pour la forme et l'appareil des danses et des scènes, pour la disposition et l'ornement du théâtre, pour la conduite du poème et le choix du sujet qui doit plaire, toucher et ne pas choquer la raison, comme les pièces de cette espèce la choquent presque toujours. » A la théorie Algarotti joignait la pratique, puisqu'à la suite de son essai il inséra deux livrets de sa composition qu'il proposait comme exemples. Tous deux ne sont pas sans mérite ; ils ont du moins celui d'avoir inspiré plus ou moins directement deux maîtres, Gluck et Berlioz, car l'un s'appelle *Iphigénie en Aulide*, et l'autre *Enée à Troie*.

(*A suivre.*) CHARLES MALHERBE.

Rossini.

Le 23 juin dernier, a été inauguré en grande pompe à Santa Croce de Florence, dans le Panthéon italien, le monument de Rossini (1). L'initiative de cette manifestation artistique est due à M. Riccardo Gandolfi, notre émi-

(1) Les restes de Rossini furent ramenés de Paris à Florence, en 1887. La cérémonie funèbre eut lieu à Santa Croce, le 3 mai 1887.

nent collaborateur. Ce ne fut pas sans peine que le Comité Rossini, présidé par le marquis Filippo Torrigiani, put mener son œuvre à bonne fin. En 1892, on ouvrit une souscription pour le monument, en faisant appel aux innombrables sociétés musicales d'Italie, et en leur demandant à chacune une cotisation de 10 lires. 150 sociétés seulement souscrivirent. Verdi, alléguant son âge, refusa de prendre part à aucun des comités, et d'adhérer aux fêtes, malgré les sollicitations qui lui furent adressées. Le concours ouvert entre les sculpteurs, en 1897, ne donna pas de résultat satisfaisant. Enfin, en 1898, on confia au professeur Giuseppe Cassioli le soin d'exécuter le monument; et il accomplit avec beaucoup d'habileté cette tâche, d'autant plus difficile qu'il fallait que l'œuvre fût en harmonie avec les autres monuments de Santa Croce. Le style du monument Rossini rappelle à la fois Canova et le monument voisin de Leonardo Bruni par Rossellino. Il représente, encadrée par des pilastres Renaissance, une figure de femme, l'Harmonie, appuyée sur un sarcophage, dans une pose de douleur. Au-dessus s'élève un arc, où est sculpté le médaillon de Rossini.

M. R. Gandolfi voulut édifier en même temps, à l'occasion de ces fêtes, un ouvrage qui en conservât la mémoire (1). Ce livre, écrit avec la collaboration de nombreux amis de Rossini, est rempli de souvenirs intéressants sur la vie, le caractère et l'œuvre du maître. Je voudrais en extraire les détails les moins connus. Certains montrent Rossini sous un jour un peu nouveau, et peuvent aider, sinon à effacer complètement, comme le croit M. Gandolfi, au moins à atténuer et à corriger la légende si connue du Rossini égoïste, gourmand, neurasthénique, indifférent et au fond hostile à tout idéal nouveau en politique ou en art.

Le reproche le plus grave que l'on ait adressé à Rossini est celui de s'être tenu à l'écart des souffrances et des luttes de sa patrie. Lui-même s'en émut parfois, lui qui ne s'émouvait de rien. Dans une lettre de 1864 à Filippo Santocanale, il rappelle qu'en 1815, quand le roi Murat vint à Bologne, il composa l'*hymne de l'Indépendance*, qu'il en dirigea l'exécution, et qu'il chanta lui-même, entonnant le premier, aux applaudissements du peuple, le mot : *Independenza*. Il se glorifie aussi des vers (?) patriotiques que contient le libretto de l'*Italienne à Alger*, qui est de 1813, et des manifestations révolutionnaires auxquelles donnèrent lieu les représentations de *Guillaume Tell* à Florence, en 1831. A vrai dire, ce sont là d'assez pauvres témoignages de son patriotisme. Mais voici des documents nouveaux plus probants; ils montrent que Rossini a réellement appuyé de ses vœux le parti de la révolution italienne, et même qu'au moins une fois il a osé presque se compromettre pour la cause libérale. — C'est d'abord une pétition des citoyens de Bologne, adressée le 10 juin 1846 au cardinal Tommaso Riario Sforza, camerlingue de l'Eglise, et au Sacré-Collège des cardinaux réunis en conclave. Ils demandent « que les conseils provinciaux, dignes représentants de l'opinion publique, aient la faculté d'exposer au gouvernement les besoins et les vœux

(1) ONORANZE FIORENTINE A GIOACHINO ROSSINI *inaugurandosi in Santa Croce il monumento al grande Maestro (XXIII giugno MCMII)*. — MEMORIE PUBLICATE DA RICCARDO GANDOLFI. — Firenze, tipografia Galetti e Cocci, 1902.

Le livre est illustré de plusieurs fac-simile et gravures, parmi lesquels le dessin du monument et deux portraits de Rossini, l'un, à 51 ans, d'après un tableau d'Arv Scheffer, l'autre, à 70 ans, d'après une photographie.

des populations. Ainsi l'opinion, trouvant une voie légale et régulière de se manifester », n'en sera plus réduite aux révolutions violentes. » Nous attendons, ajoutent-ils, avec pleine confiance, du pontife qui sera proclamé, un système de conciliation et de progrès juste et modéré, qui procure à notre province le repos, la prospérité et les autres biens dont jouissent les nations civilisées. » La signature de Rossini figure, à la suite de cette pétition, à côté de celles de Marco Minghetti, du marquis Taddeo Pepoli, du comte Filippo Bentivoglio, du comte Annibale Ranuzzi, de Giovanni Marchetti et des plus nobles et des plus libéraux citoyens de Bologne. — Voici de plus le programme d'un grand concert, donné le 29 juin 1848, à la Société philharmonique de Florence, « au bénéfice des familles des volontaires florentins » qui prenaient part à la guerre de l'indépendance. Non seulement la musique de Rossini y figure avec celle de Donizetti, de Bellini, de F. Ricci et de Mercadante, mais il vint en personne assister au concert et dirigea même les répétitions. — Si ces faits ne suffisent pas à excuser Rossini de n'avoir pas mis davantage sa gloire au service de la cause héroïque de sa patrie, ils prouvent toutefois que ses sympathies lui étaient acquises, et qu'ici comme ailleurs ce fut son incurable nonchalance qui l'empêcha d'agir.

*
* *

Parmi les nombreux articles que ce volume contient, quelques-uns sont d'un caractère trop apologétique et trop peu historique pour que je m'y arrête. L'enthousiasme pour leur sujet y entraîne les auteurs à des jugements sans mesure et à des comparaisons sans raison. Tel est ce parallèle inattendu de Rossini avec... Dante ! On peut regretter aussi que la plupart de ces articles soient l'œuvre d'hommes assurément très distingués, mais assez peu qualifiés pour parler de musique. Tel d'entre eux ne se reconnaît pas lui-même « d'autre compétence, pour écrire sur Rossini, que celle d'être assommé par la musique nouvelle, et de tomber dans le ravissement dès qu'il entend une note du vieux maître ». Convenons avec lui que c'est trop peu.

Mais si les études critiques sont presque toutes assez faibles, presque partout du moins on peut glaner des souvenirs, des citations ou des documents curieux.

M. Guido Mazzoni fait connaître les relations de Rossini avec les humanistes classiques de son temps : Monti, Perticari, Giordani, Gussalli, Marchetti, Ferrucci, Vanzolini. Il publie des extraits des journaux de 1820, où les critiques italiens attaquaient avec une violence exagérée, mais perspicace et spirituelle, celui qu'ils appelaient « le Marini de la musique italienne ». Ils lui reprochent d'avoir noyé la musique sous le déluge des notes. C'est dans la *Gazza ladra* « une tempête de sons qui ne te laissent pas un moment respirer. Les *timpani, pifferi*, *trombi, corni*, et tous les instruments les plus bruyants t'assaillent, te charment, te confondent, te charment encore, t'assourdissent, te secouent, te transportent, t'enlacent, t'enivrent, et transforment souvent la tragédie en bacchanale. L'impatience dans la composition, le désir de plaire, le mélange de cent éléments hétérogènes, la bouffissure et le trouble du style, le manque de sobriété, ont égaré le plus heureux génie qui soit jamais sorti des mains de l'harmonie » (1).

(1) *Giornale teatrale di Venezia,* 1822.

M. Ernesto Masi publie quelques lettres de Rossini à un Suisse établi à Bologne, Emile Loup, et datant de 1830 à 1834. On y voit un Rossini triste, mécontent, inquiet des révolutions parisiennes, se lamentant de ce qu'elles l'aient ruiné (on ne sait pas trop en quoi, ni comment), gémissant sur lui-même et sur « l'énergie qui lui manque ». Il s'y montre assez charitable, occupé d'une famille d'orphelins. De musique il n'est point question, sinon pour déclarer que la flûte est « la chose la plus ennuyeuse au monde », et que le piano vaut beaucoup mieux.

M. Alessandro d'Ancona aborde une question intéressante entre toutes: celle du « *Gran Rifiuto* » (du grand renoncement) de Rossini. Comment un génie, jeune encore (il avait 37 ans), au lendemain d'un triomphe (en 1829), a-t-il pu interrompre sa carrière artistique, et persister jusqu'à sa mort dans cette abdication? Je ne crois pas qu'il y ait d'autre exemple en art d'un pareil suicide. M. A. d'Ancona veut l'expliquer par le sentiment que Rossini eut alors d'avoir atteint avec *Guillaume Tell* les limites extrêmes de son pouvoir: plutôt que de se répéter, dit-il, il préféra se taire. Mais c'est là un état de crise commun à presque tous les artistes. Après avoir achevé une œuvre, ils doutent à la fois du travail accompli et de la possibilité de faire mieux. Seulement ils passent outre et se remettent à l'œuvre. — Quelle raison a pu décourager Rossini d'un nouvel effort? — Avant tout, la paresse : il faut le dire bien haut, et à sa honte, parce qu'il est juste que le vice, et le pire de tous, la lâcheté de la volonté, soit flétri plus rudement chez un génie que chez un homme ordinaire. Rossini l'a avoué lui-même à Andrea Maffei : « Oh! ne savez-vous pas que je suis un grand paresseux (*infingardo*)? J'écrivais, quand les mélodies venaient me chercher; mais quand je vis qu'il fallait que ce fût moi qui allasse les chercher, en bon fainéant (*scansa fatiche*), je renonçai au voyage et ne voulus plus écrire.» — Il y a aussi une autre raison ; mais celle-là est mystérieuse, et Rossini y fait seulement d'obscures allusions dans des lettres à des intimes (en particulier dans une lettre de 1866 à Giov. Pacini); il y parle d'un « pressentiment » (*presentire*). Rossini était superstitieux, comme tant d'Italiens. Quelle crainte lui vint à l'esprit? nous ne savons; mais il y obéit, avec d'autant plus de facilité qu'elle était d'accord avec son indolence. Plus tard, quand il se vit peu à peu délaissé par l'opinion publique, qu'occupaient bruyamment des rivaux bien moins grands que lui, mais bien plus ambitieux et plus laborieux, comme Meyerbeer, il voulut peut-être revenir sur sa décision et se remettre au travail. Mais il était trop tard (1). Il écrit en 1864 à Pacini, qui lui demandait une composition pour la Société de quatuor de Florence : « Le long silence m'a fait perdre la puissance de composer et la connaissance des instruments. » Nul doute qu'il n'en ait amèrement souffert. Pendant de longues années, il fut défendu de causer de musique devant lui. Quand on voulait lui en parler, il ne répondait pas ou changeait de conversation. M. A. d'Ancona, qui l'a connu personnellement, fait allusion à certaines confidences chagrines que lui fit un jour Rossini, à l'époque où Meyerbeer était devenu l'idole de l'Italie. Par un sentiment de discrétion très délicat, peut-être excessif, il ne veut pas les

(1) Il écrivit bien après 1829 les *Serate musicali*, le *Stabat*, les trois *Inni*, et la *Messe*. Mais on a souvent prétendu qu'il les avait conçus, et peut-être composés en partie, avant 1829.

dévoiler; mais il n'est pas difficile d'imaginer que Rossini s'était montré, dans cet entretien intime, terriblement amer au sujet de son rival. — Dans ses dernières années, sa mélancolie et son hypocondrie augmentèrent; il avait le sentiment qu'il n'avait pas faittout ce qu'il aurait pu, et que son œuvre périrait. Se jugeant lui-même avec une rare clairvoyance, il disait qu'il ne resterait de lui que le 3e acte d'*Otello*, le second de *Guillaume Tell*, et le *Barbier*.

M. F. Martini raconte quelques petits souvenirs assez amusants de Rossini. On y retrouve le Rossini légendaire, gourmand, indifférent et jovial, entouré de joyeux compères de son espèce, comme cet archevêque de Florence, Mgr Minucci, avec qui il chante des airs de l'*Italienne à Alger*. On l'y voit improviser une marche funèbre pour la mort de Silvio Pellico, entre deux duetti bouffes. Au reste, il est plus occupé de cuisine que de musique, et semble attacher plus de prix à une bouteille de vieux vin des Canaries qu'à tous les opéras du monde.

M. Guido Biagi publie 11 lettres inédites de Rossini, écrites de 1853 à 1868, au célèbre latiniste de Lucques, Luigi Crisostomo Ferrucci, bibliothécaire de la Mediceo-Laurenziana. Comme il le dit très justement, le style épistolaire de Rossini rappelle celui des libretti d'opéras bouffes; « la plaisanterie y a le ton d'un *recitativo semiserio*, auquel il ne manque que l'accompagnement de contrebasse. » On y trouve une gaieté un peu grasse, une bonhomie affectueuse et narquoise. Comme toujours, le boire et le manger tiennent une large place dans ses préoccupations. Il est indigné contre le vin de Florence, contre « ces nouvelles compositions chimiques qui empoisonnent les habitants ». Les dernières lettres, de juin et octobre 1868, sentent les approches de la fin. Il s'y plaint d'une insomnie et d'une prostration extraordinaires, qui durent depuis sept mois. Il n'a pourtant pas perdu sa vivacité d'esprit et son humour gouailleuse. — Pour la musique, je ne trouve à recueillir dans cette correspondance que deux renseignements intéressants (1): l'un au sujet du *gravicembalo* ou *spinetta* (épinette ou clavecin), que Rossini recommande aux professeurs de chant, comme de beaucoup préférable aux nouveaux pianos trop bruyants, pour l'enseignement du chant. Il ajoute que, dans sa jeunesse, il fut un temps où il s'exerçait quotidiennement sur le clavecin. — L'autre question a une importance plus générale, et elle est encore d'actualité. Il s'agit du chant des femmes dans les églises. Rossini gémit de ce que, par suite de la suppression des chanteurs soprani et contralti (du moins hors de Rome), et de l'interdiction faite aux femmes de chanter dans les églises, le compositeur n'a plus à sa disposition que des enfants de 9 à 14 ans, des ténors et des basses. Les enfants sont tout à fait insuffisants. Quant aux ténors et aux basses, « ils sont excellents pour le *De profundis*, et affligeants ponr le *Gloria in excelsis* ». Rossini entreprit d'écrire au pape pour lui demander de publier une bulle qui autorisât les femmes à chanter dans l'église. Il savait que Pie IX aimait sa musique, et qu'on lui avait même entendu fredonner parfois, dans les jardins du Vatican, des airs de l'*Italienne à Alger*. Il s'adressa donc à son ami Ferrucci, pour avoir un beau modèle de supplique en latin. Il la transcrivit, et la fit remettre au pape par le nonce Chigi. Après trois mois, Pie IX répondit par des bénédictions, et aussi des lamentations sur les maux de l'Eglise; mais pas un mot au sujet de la

(1) Sans parler d'un coup de patte, donné en passant à « la musique de l'avenir ».

question posée. Rossini écrit à Ferrucci, sur un ton de dépit comique, qu'il comprend bien que Pie IX doit avoir à cette heure d'autres préoccupations graves, mais qu'une fois la crise passée, il reviendra à la charge, et qu'il lui écrira, en italien cette fois, et rondement, que s'il est au pouvoir du pape d'exaucer son désir, et s'il ne le fait point, il en rendra compte à Dieu. Et si ce n'est pas en son pouvoir, c'est tant pis pour lui.

Je ne sais si, de tout cet ensemble de documents relatifs à Rossini, la publication par le baron B. Podestà de la correspondance du père de Rossini, n'est pas la plus intéressante (1). Il est toujours très précieux de connaître le milieu d'où est sorti un grand artiste. De plus, les lettres du père de Rossini font beaucoup mieux connaître le caractère de son fils que les récits des contemporains. — Rossini avait fait un mariage d'amour, en 1822, avec la cantatrice Isabella Colbran. La froideur avait assez vite succédé à l'affection ; et vers 1830 il avait laissé sa femme à Bologne, aux soins de son père, à qui il avait aussi abandonné la gestion de toutes ses affaires. Il ne s'occupait plus de rien ; il ne revenait plus jamais à Bologne, et il n'écrivait presque jamais. Son père et sa femme le suppliaient en vain de donner de ses nouvelles ; il ne répondait point, même aux questions les plus urgentes. Le père, qui semble avoir été un très brave homme, très affectueux, très honnête, d'éducation un peu fruste, mais intelligent, avait pris passionnément à cœur les intérêts de son fils, pour lequel il avait une sorte d'admiration respectueuse et bourrue (2). Mais il était âgé, isolé, peu au courant des affaires, et sa situation était fort difficile entre les créanciers et la femme de Joachim. Il eût fallu tout au moins que celui-ci lui envoyât ses instructions par lettre, qu'il répondît à ses demandes. Mais le plus paresseux des artistes restait plusieurs mois sans écrire ; et quand il écrivait, il parlait d'autre chose. Pour se débarrasser des éternelles demandes d'argent de sa femme, il décida de lui faire servir régulièrement par son père une rente mensuelle de cent écus. La situation n'en devint que pire. La femme, exaspérée de l'abandon de son mari, et mourant d'ennui, se mit à faire de grandes dépenses et à jouer ; les dettes s'accumulèrent ; les créanciers vinrent harceler le père, qui voulut faire la leçon à sa bru. Celle-ci, qui, autrefois, comme chanteuse à Naples, gagnait jusqu'à 100.000 lires par an, s'indigna qu'on voulût la mettre à la ration, et fit répandre le bruit par ses nombreux adorateurs qu'elle avait apporté 60.000 écus de dot à Rossini, et qu'il la laissait manquer du nécessaire. Le vieux Rossini s'arrachait les cheveux, se lamentait, bataillait, suppliait son fils de venir à Bologne pour arranger les choses, pour veiller sur son honneur, sur l'honneur de sa maison. Mais l'étonnant Joachim restait tranquillement à Paris, indifférent et impassible, se gardant bien d'écrire, et encore moins de bouger. Plus la situation de ses affaires et de son ménage lui paraissait embrouillée, moins il avait envie de s'en mêler. Enfin les prières de son père semblent le tirer de son apathie. Il quitte Paris. Il vient à Bologne ? Point. — Il fait un voyage en Espagne, avec un richissime ami. On eût dit qu'il ne s'agissait point de lui ; et

(1) 61 lettres de Giuseppe Rossini à son fils, du 20 mars 1827 au 3 septembre 1834 (Bibl. nat. de Florence). Le baron Podestà en a publié les plus importantes.

(2) Le vieux Giuseppe Rossini a beaucoup moins dans sa correspondance le ton d'un père, que celui d'un honnête intendant, d'un vieux domestique dévoué et grognon.

il regardait de loin, avec une ironie narquoise, la dispute de son père et de sa femme, comme si cela ne le concernait en rien. — Il se sépara légalement de sa femme en 1837. Isabelle Colbran mourut en 1845. Ils se réconcilièrent alors, et l'on dit qu'en ces derniers instants ils retrouvèrent l'un pour l'autre leur ancien et profond amour. — Mais je ne crois pas qu'on ait nulle part ailleurs de plus frappant et de plus comique exemple de la nonchalance égoïste de Rossini, que dans cette correspondance.

Le livre se termine par un bel article de M. Riccardo Gandolfi, qui résume en quelques traits justes et frappants la carrière et l'œuvre de Rossini. Il montre comment Rossini a frayé la voie à toute la musique italienne du siècle ; comment il a été le précurseur non seulement de Donizetti et de Mercadante, mais de Verdi ; comment il a ramené la musique italienne à l'expression du sentiment et de la vie ; comment il fut un maître du « vérisme » musical, bien avant que le mot de vérisme fût créé. Peut-être l'enthousiasme de notre savant collègue lui fait-il élever la gloire de Rossini un peu trop haut. Je proteste que j'ai la plus grande admiration pour l'invention, l'esprit, l'inépuisable fantaisie du maître ; le *Barbier* me paraît la plus prodigieuse comédie musicale qui soit ; elle déborde de joie, elle est ivre de vie. Mais si génial qu'ait été Rossini, il a trop manqué, même dans ses chefs-d'œuvre, du sérieux, de la force morale, du travail qui est nécessaire à forger les œuvres éternelles, et qui, bien loin de pouvoir se ralentir chez les génies, doit grandir avec eux : Bach, Beethoven, Wagner en sont la preuve. Non, il n'est pas exact que Rossini soit le plus grand musicien du siècle ; mais ce qui est triste, c'est qu'il aurait pu l'être. Je ne pense pas non plus que « *Guillaume Tell* reste le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre, et qu'il domine toutes les productions modernes par la richesse et la variété du style, par la justesse de la déclamation, par la puissance dramatique ». Il s'en faut que ce très bel opéra, avec quelques pages vraiment splendides, et même que l'extraordinaire *Barbier*, soient des œuvres parfaites. Jusqu'en elles on sent parfois la négligence indolente et le paresseux scepticisme, qui ruinent les qualités uniques de Rossini, et feront périr la plus grande partie de son œuvre. Voilà pourquoi je ne crois pas que Rossini soit un excellent modèle à proposer aux jeunes musiciens d'Italie, comme le dit M. Gandolfi dans une inscription éloquente :

O giovani, speranze d'Italia,
Ispiratevi a questa tomba
per rinnovare i miracoli
dell' Arte.

Je ne voudrais pas chagriner M. Gandolfi, et je le prie de m'excuser si je touche un peu rudement à ce grand maître qui lui est cher. Je regarde Rossini comme un miracle de la nature, l'exemple mémorable de la force créatrice, presque inconsciente. Mais la conviction, la volonté et la grandeur morale lui ont trop fait défaut ; et sans elles il n'y a pas de véritable grand homme. J'aspire de tout mon cœur à la résurrection, au milieu de notre musique moderne, si étiolée et si pauvre de vie, d'un art aussi généreusement abondant et spontané que celui de Rossini. Mais je crois qu'il serait dangereux de donner Rossini en exemple, surtout à des Italiens qui ne sont que trop disposés à se laisser séduire par son brillant et nonchalant scepticisme. Au

moins faut-il lui ajouter alors comme correctif l'exemple de Verdi, qui, moins puissamment doué, à ce qu'il semble, se renouvela constamment jusqu'à sa mort par un labeur incessant. Les deux maîtres se complètent, et, unis, donnent une idée harmonieuse et pleine du génie moderne italien.

ROMAIN ROLLAND.

Quelques notes sur la Harpe chromatique sans pédales

(Système Gustave Lyon).

La harpe est un des instruments les plus anciens que nous connaissions ; et il semblait, il y a encore quelques années, que sans avoir reçu sa forme définitive, elle avait donné le meilleur son, laissé vibrer sa note la plus perlée. Il en était ainsi naguère de l'imprimerie, qui, inventée par Gutenberg, avait suffi pendant plusieurs siècles à la diffusion de la pensée, quand un beau jour un ingénieur imagina la machine rotative et fit une révolution dans le monde et dans la presse.

La harpe, qu'elle s'appelât *kinnor* chez les Hébreux, *cithare* chez les Grecs, *cinnara* à Rome, *sambuque* ou *harpa* chez les prêtres des Celtes, était un instrument de forme triangulaire, monté avec des cordes de boyaux disposées perpendiculairement, qui, pincées avec les deux mains, rendaient des sons. L'instrument n'était évidemment pas aussi grand que les harpes modernes, puisque le roi David, d'après les Écritures sacrées, chantait des hymnes religieux et dansait devant l'arche sainte tout en s'accompagnant de la harpe. Mais la forme des harpes antiques ne différait guère de celle des harpes modernes : il ne leur manquait que la colonne, ce montant solide ou creux qui unit le pied de l'instrument à la console, cette partie supérieure en forme d'*s*, à laquelle s'adaptent les chevilles destinées à supporter les cordes.

La harpe subit des modifications successives sans grande importance, modifications qui portèrent d'abord sur le nombre des cordes. Les perfectionnements de cet instrument datent du XVIII[e] siècle, ils furent apportés par Hochbrucker, Naderman et surtout Sébastien Erard. En 1720, le luthier Hochbrucker eut l'idée d'adapter des pédales à l'instrument ; ces pédales agissaient sur les cordes tout comme le doigt sur un violon et haussaient la note d'un demi-ton ; la harpe avait alors sept pédales, une pour chaque note de la gamme ; l'étendue de la harpe, qui comptait 46 cordes, était de six octaves et une quarte. Sébastien Erard en 1789 remarqua les inconvénients de la harpe de Hochbrucker dont les cordes n'étaient pas toutes sur le même plan et s'écartaient de leur position perpendiculaire au détriment du son de l'instrument. Il commença par raccourcir la corde, tout en lui maintenant la ligne verticale; il diminuait ainsi d'abord le champ que les bras pouvaient atteindre. Il comprit aussi que la transposition d'un demi-ton n'était pas suffisante pour permettre de varier les tonalités. Il trouva le moyen de hausser la corde d'un ton et d'un demi-ton à l'aide d'une seule pédale ; autrement dit, en permettant de transposer de deux façons, on put, grâce à son invention, jouer le même morceau dans trois tons différents. Une corde équivalait donc à trois cordes. Ce fut ce qu'on appela la harpe à double mouvement, à sept pédales grâce auxquelles la harpe pouvait

donner vingt-sept gammes complètes. Cette harpe-là fut, à partir de 1845, en faveur au Conservatoire.

Mais cet instrument n'était pas, malgré les virtuoses qui l'ont mis en valeur pendant plus d'un siècle, sans présenter de graves inconvénients. Berlioz lui-même les signale dans son *Traité d'instrumentation :* « Les compositeurs devront avoir soin de prévenir d'avance l'exécutant du changement qu'il va avoir à faire à chaque modulation de la partition, de la pédale qu'il aura bientôt à prendre, par ces mots placés quelques mesures avant l'endroit modulant: *Préparez le sol dièse, préparez le ton d'ut naturel.* » En un mot, les pédales rendaient impossible tout mouvement chromatique, toute modulation rapide. Pour en donner un exemple, il y a certains passages de la *Walkyrie* pour l'exécution desquels il a fallu diviser les parties entre trois instrumentistes; or malgré cette division, les harpistes n'arrivaient qu'à donner une idée très lointaine de ce que Wagner a écrit. Et tout cela à cause du maniement des pédales. Il fallait donc supprimer ces pédales qui constituaient un véritable obstacle, qui semblaient même, à la simple vue, un exercice de gymnastique disgracieux.

Par quoi les remplacer? Il s'agissait de créer une nouvelle harpe dans laquelle chaque demi-ton fût représenté par une corde, c'est-à-dire qu'au lieu des sept cordes par octave disposées diatoniquement dans la harpe à pédales, il fallait chercher un système qui donnât douze cordes par octaves disposées chromatiquement comme au piano. Donc autant de cordes que de notes, alors que le principe de la harpe à pédales est d'avoir moins de cordes que de notes.

M. Gustave Lyon, le directeur de la maison Pleyel, a résolu la difficulté de la manière la plus ingénieuse qui se puisse désirer. Il a inventé ou plutôt réalisé la harpe chromatique en disposant les cordes de la même façon qu'au piano; les cordes blanches de la harpe correspondent en effet aux touches blanches du piano, et les cordes noires correspondent aux touches noires. Mais il les a disposées en deux plans, le plan des cordes blanches, le plan des cordes noires ; il a incliné ces deux plans l'un sur l'autre et il a croisé les cordes, de telle sorte que les cordes noires traversent le plan des cordes blanches entre les deux cordes blanches qui au piano encadreraient la même note noire que celle de la nouvelle harpe.

Quel est le premier avantage de ce système? C'est que chaque main de l'exécutant a accès facilement au croisement des deux plans. Voilà la difficulté, dans certains cas même l'impossibilité qu'on avait à se servir des pédales, complètement aplanie. Les morceaux simples, mais qu'une modulation inattendue compliquait jadis de façon effrayante pour la harpe, vont pouvoir être exécutés avec facilité. M. Ch.-M. Widor, le distingué compositeur, saluait en ces termes la harpe à la portée de tous dans un article remarquable :

« Les citharistes d'Athènes s'amusaient de temps à autre à s'essayer sur la lyre, ce n'était pour eux que jeu d'enfant. Tels, les pianistes d'aujourd'hui vont pouvoir en quelques jours se tailler une réputation de brillants virtuoses sur la harpe nouvelle et chromatiser tout à l'aise, interprétant indifféremment des Etudes de Henselt, des Suites de Schumann, des Préludes de Chopin, accompagnant des lieds de Fauré, des mélodies de Bruneau, des cavatines d'Erlanger, chose à peu près impossible jadis. » Quand un maître de la compétence de M. Ch.-M. Widor apprécie ainsi un instrument et constate avec cette joie

artistique le progrès réalisé dans la construction d'un organe nouveau destiné à exprimer la pensée musicale, l'inventeur peut être satisfait et fier du résultat obtenu et du témoignage apporté à son œuvre.

Ce qui est sûr, c'est qu'aujourd'hui, la harpe Lyon étant chromatique et ayant supprimé ou tout au moins diminué les difficultés provenant de l'emploi des pédales, on peut exécuter sur la harpe toute la musique de harpe, non pas seulement les soli de virtuosité où le mécanisme remplace le sens artistique, mais aussi des morceaux écrits en tenant compte de l'harmonie si poétique de la harpe et de ses sonorités si magiquement cristallines. En dehors de ces œuvres spéciales, il est enfin, grâce à ce mécanisme simple qui permet à la main de courir comme sur un clavier, tout un monde de chefs-d'œuvre qui pourront être abordés par la harpe et qui jusqu'ici lui étaient interdits : ce sont les pages écrites pour le piano depuis Bach et Haendel jusqu'à Chopin et Grieg.

Est-il utile de faire remarquer aussi que dans l'ancienne harpe il était à certains moments impossible d'étouffer les cordes avec les mains, puisqu'elles étaient constamment occupées aux travaux de virtuosité ? Avec la harpe chromatique, cet inconvénient disparaît, puisqu'elle possède un étouffoir placé sous le sommier du haut de l'instrument et actionné par une pédale, tout comme la pédale forte d'un piano.

On pourrait croire que la harpe ainsi perfectionnée et augmentée pèse un poids formidable. Elle est, à vrai dire, plus volumineuse que l'ancienne, mais elle est moins lourde et elle repose sur des roulettes qui permettraient à un enfant de la faire mouvoir.

Quant à la qualité du son, elle n'est pas modifiée par la disposition nouvelle ; pour ce qui est du brio et de la virtuosité, on peut même dire qu'ils sont augmentés par le fait même de la facilité que les mains ont à parcourir les cordes. De plus, par la suppression des pédales et la longueur constante des cordes, on obtient un accord presque immuable. Les cordes se cassent bien plus rarement que dans la harpe à pédales, malgré le nombre bien plus élevé de ces cordes (78 au lieu de 47) ; enfin les réparations sont bien moins coûteuses, car l'artiste peut remplacer les pièces lui-même sans appeler à son aide le fabricant d'instruments. Il est encore une dernière qualité que possède la harpe chromatique et qui n'est pas à dédaigner : malgré tous ces avantages, elle est moins coûteuse que la harpe à pédales.

On a si vite compris l'importance de cette découverte de la harpe chromatique, que M. Gevaert, l'éminent directeur du Conservatoire de Bruxelles, a immédiatement décidé, il y a deux ans, la création d'une classe de harpe chromatique à côté de la classe de harpe à pédales. Cette classe a été confiée à M. Jean Risler, le frère de l'illustre pianiste. Les résultats, mieux encore que toutes les démonstrations, sont probants. Dès la première année, la classe de harpe chromatique se voyait adjuger un second prix. La 2e année, le succès était encore plus éclatant : un premier prix avec distinction, deux seconds prix avec distinction, et deux premiers accessits, soit en tout cinq récompenses. En ce même concours, la classe de harpe à pédales ne remportait que deux seconds prix. Ainsi en deux ans, à peine sortie de l'embryon, la classe de harpe chromatique présentait au jury du Conservatoire de Bruxelles un noyau de musiciens et de techniciens supérieur à celui de la classe consacrée de harpe à pédales. A quoi était due cette supériorité ? à la facilité prestigieuse de l'exé-

cution, au choix des morceaux qui était d'un caractère plus artistique (car on a interprété de sœuvres classiques de piano qui demandaient du goût et du style, œuvres que la harpe à pédales ne peut aborder) ; enfin à la rapidité des études, car on avait formé pour ainsi dire spontanément des musiciens dignes de ce nom.

Et comme si cette expérience ne suffisait pas, au Conservatoire de Lille le succès était dans les mêmes proportions.

Voilà pour les élèves. Ajoutons que des maîtres comme les grands chefs d'orchestre Richter et Mottl ont dirigé au mois de mai à Paris les représentations de *Tristan et Yseult* et du *Crépuscule des Dieux ;* ils ont été émerveillés de la sonorité et de la facilité d'interprétation des parties de harpe exécutées par la harpe chromatique.

(*A suivre.*)

LOUIS SCHNEIDER.

La Musique des Mevlévis (1)

OU

Derviches Tourneurs

Pour la partie instrumentale, les mevlévis se conforment exactement aux règles traditionnelles en usage dans les concerts orientaux.

Un orchestre arabe, turc ou persan comporte essentiellement deux genres d'instruments : 1° les instruments chantants : *ney*, *oude, kemandje,* etc. ; 2° les instruments à percussion : *tef, koudoum, mazlar*, etc.

Les premiers, accordés à divers diapa ons, exécutent tous la mélodie à l'unisson, suivant la coutume antique.

Les seconds ajoutent à la mélopée ce que Salvator Daniel a fort bien dénommé : l'*harmonie rythmique :* « C'est là, observait judicieusement le même auteur, c'est là une des parties les plus intéressantes et les plus difficiles à saisir de cette musique, et ce qui a fait dire à tant d'écrivains que les Arabes n'avaient pas le sens de la mesure (2) ». Cette dernière affirmation, en effet, n'est rien moins qu'exacte, mais il est aisé de comprendre ce qui a pu y donner lieu : dans un concert oriental, point de chef pour battre la mesure du geste, et diriger l'exécution générale ; en apparence, tout obéit au rythme et au rythme seul, marqué simultanément par les instruments de percussion. Cela n'empêche nullement les peuples d'Orient de faire usage dans leurs mélodies d'une étonnante variété de mesures ; toute la difficulté est de savoir les reconnaître : leur compréhension sur ce point est donc pour le moins

(1) Voir la Revue d'août.
(2) *La Musique arabe,* chap. II, p. 19.

aussi nette que la nôtre. Mais il y a plus: peut-être ces peuples sont-ils les seuls aujourd'hui à posséder le véritable sentiment, la véritable science du rythme tel que pouvaient l'entendre les anciens Hellènes. Bien souvent, à nos yeux, la mesure et le rythme ne font qu'un ; pour eux, pareille confusion n'est jamais de mise : les deux choses, bien que subordonnées l'une à l'autre, sont parfaitement distinctes ; le rythme domine, la mesure, élément inférieur et pour ainsi dire latent, se montre partout et toujours son humble servante.

Il y a là une question du plus haut intérêt pour la science musicale, et l'on doit regretter qu'après Salvator Daniel, Fétis (1) et Kiesewetter (2) n'aient fait que l'effleurer, quelque secours que leur ait prêté l'intéressant ouvrage de Kosegarten sur les anciens traités de musique arabe (3). Sans avoir la prétention d'aller beaucoup plus avant dans la solution du problème, on me permettra de donner sur ce point les quelques renseignements indispensables à la parfaite intelligence du sujet qui nous occupe.

Omettre l'indication du rythme dans la transcription d'un chant oriental, c'est, ni plus ni moins, par comparaison avec notre manière d'écrire la musique, négliger l'indication des *mouvements* et des *nuances;* c'est, dans un autre ordre, supprimer de parti pris l'harmonie obligée d'une pièce symphonique. Je laisse à juger, après cela, de la juste valeur des mélodies orientales publiées jusqu'à ce jour : à ma connaissance, de toutes celles qui ont été transcrites par les Européens, aucune ne porte l'indication du rythme. Bien plus, quelques-unes même sont complètement dénaturées par l'accompagnement harmonique qu'on a cru nécessaire de leur donner. A mon humble avis, *dans tous les cas où l'harmonisation des chants orientaux est rendue possible par la nature particulière des modes ou tons employés, la partie d'accompagnement doit naturellement, et d'une manière constante, se baser sur le rythme.*

A défaut d'instrument de percussion, les rythmes de la musique orientale se marquent par un claquement de doigt, le *policis ictum* d'Horace (4), dont on retrouve également l'usage parmi les populations de l'Europe méridionale. Pour rendre ce claquement plus distinct, les Orientaux se fixent parfois au pouce et à l'index de chaque main une sorte de cymbales minuscules au son cristallin, appelées *zil* (5).

(1) *Hist. gén. de la musique*, t. II, chap. v.
(2) *Die Musik der Araber*, IVer Abschnitt.
(3) *Alii Hispanensis liber cantilenarum magnus ex codicibus arabice editus*. Gripsvaliæ (pp. 126-183).
(4) Od. IV, 6.
(5) Cf. *Mœurs, usages, costumes des Ottomans*, par A. L. Castellan, t. III, p. 199.

Le plus souvent, néanmoins, la battue du rythme se rend par un frappé à plat de main sur les genoux. Ce frappé est même le plus régulier, sinon le plus classique, car les musiciens ont assez généralement l'habitude d'orner le rythme sur certains instruments de percussion, tels les *tefs*, les *koudoums* et les *mazlars*. Le genou droit reçoit les temps forts nommés par onomatopée *doum ;* le genou gauche les temps faibles appelés d'une façon analogue *tek*. Détail fort curieux, une même note peut recevoir tout ensemble le temps fort et le faible ; cette battue exceptionnelle se nomme *tahek* et consiste dans un levé et frappé simultané des deux mains sur les genoux. Il existe encore deux autres battues de forme identique, dites *tekké* et *tekkia ;* elles comprennent toutes deux un *doum* et un *tek* successifs.

Dans la cérémonie caractéristique des mevlévis, ce sont les chanteurs eux-mêmes qui marquent le rythme sur les *koudoums* (1), sorte de petites cymbales au son clair qui diffèrent assez peu du *chifté ma'aré,* le compagnon obligé de la musette ou du hautbois dans les fêtes et danses populaires. Aux *koudoums* viennent se joindre, parfois, le *halilé*, ou *tef* primitif sans adjonction de petites cymbales, et les *mazlar*, grandes cymbales aux vibrations de cristal d'un fort agréable effet.

L'accompagnement mélodique est principalement rendu par le *ney* longue flûte de roseau d'un caractère dolent et nostalgique, d'une douceur et d'un charme infinis.

Bien qu'autorisés, les instruments à cordes naturelles de boyau sont d'un usage assez rare, parce qu'il n'est pas aussi aisé de trouver des musiciens capables d'en toucher avec tout le talent désiré. Les instruments à cordes métalliques sont réprouvés comme trop vulgaires et profanes. Tout en concevant parfaitement une telle raison de convenance, je ne proscrirais point, pour ma part, l'usage particulier du tambour : le caractère délicieusement mystique de cet instrument en ferait le digne compagnon du ney.

Un second point important, que l'on passe généralement sous silence dans les transcriptions des mélodies orientales, c'est l'indication des modes ou tons. Rien n'est plus difficile à obtenir pour un Européen que la complète connaissance des nombreuses gammes arabes-persanes, jointe à la juste appréciation de leurs intervalles réguliers; or, par surcroît, rien n'est moins précis que les données produites jusqu'à ce jour

(1) Les *koudoums* sont spéciaux aux derviches. Dans sa traduction des récits de voyage d'Evliya effendi, J. Von Hammer a pris ses *koudoums* et *nahare* pour des trompettes. Il a sans doute été induit en erreur par le mot turc *trempété* qui signifie tambour. Cf. *Narration of Travels in Europe, Asia and Africa in the seventeenth century by Evliya effendi*, t. I, p. 233.

sur un point aussi important de la technique musicale. Sans vouloir m'appesantir hors de propos sur un sujet que je sais devoir être traité avant peu et de main de maître par Dom Parisot de Ligugé, je me permettrai cependant de présenter ici aux musiciens européens un moyen mécanique indispensable pour étudier et jouer, avec toute l'exactitude voulue, les spécimens de musique orientale publiés ci-après.

SCHÉMA DES GAMMES ARABES (1)

Le dessin original que voici représente la première partie du manche du violon avec ses quatre cordes ; des lignes transversales diversement numérotées indiquent mathématiquement tous les intervalles possibles de la musique arabo-persane. On n'aura qu'à se reporter à cette figure et aux divers schémas d'échelles toniques tracés plus loin, pour trouver et être à même de reproduire avec justesse les intervalles réguliers de toutes les gammes concurremment employées avec le mode *ferahnak.*

Quant au texte même du *'aîin*, il est emprunté au *Mesnévi* et autres œuvres poétiques de Djelal-ed-Din Roumi. Les *ah !* d'admiration, les expressions affectives telles que : *ô Maître aimé ! ô mon Seigneur !* etc., que l'on trouvera entre parenthèses, sont des adjonctions librement introduites par le compositeur.

(1) Ce dessin est dû à l'extrême obligeance de Raouf Jecta Bey, musicien de talent, qui passe très justement à Constantinople pour le meilleur et le plus sûr théoricien en fait de musique orientale.

AÎIN DU MODE FÉRAHNAK

Sélami Sâlıth (3e période)

Rythme Dévri Kébir (grand Dévri) — *Mode Mustéar*

Doum Doum tek Doum tek tékké Doum tek tek Doum tahek tékka tekka

D T D T D T

T D

23 28 30 33 36 40 41 45

(♩ = 132)

Mon cœur, tu de- viens a- mou- reux.

Je loue ton a- mour !

Li-bre de l'e- xis- tence, ton

é- tat, ton é- tat soit

lou- é ! Dé- lais- se les

deux mondes, nour- ris- toi so-

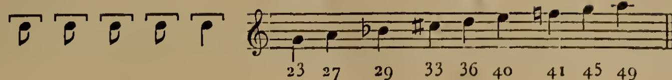
li- taire ! Cieux et an- ges di- ront : Ta

so- li- tude, ta so- li-

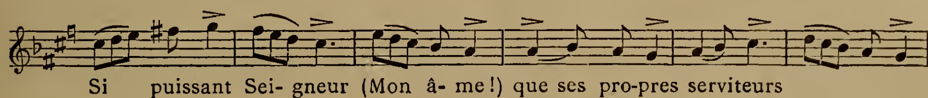
tu- de (♪ = 144) soit lou- ée !

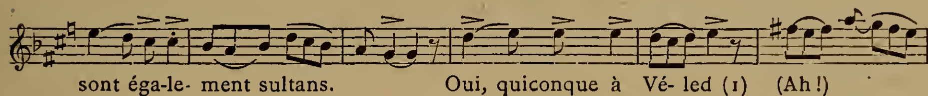
Orchestre seul

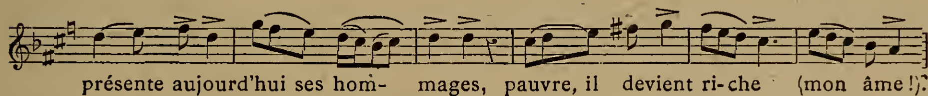
Rythme Yuruk Sémaï *Mode Nihriz*

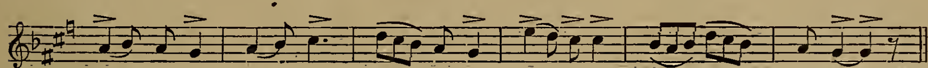




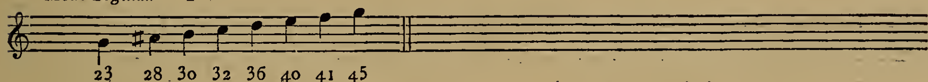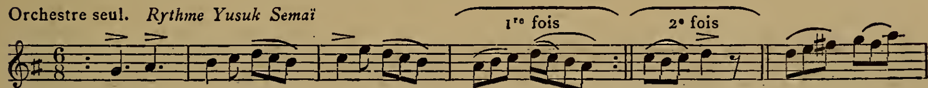








Mode Séguiah

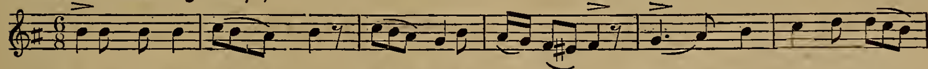


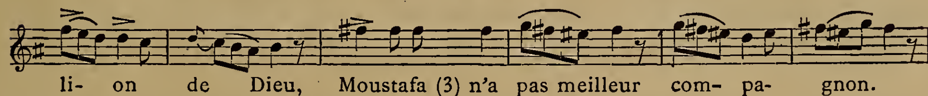
Orchestre seul. *Rythme Yusuk Semaï*
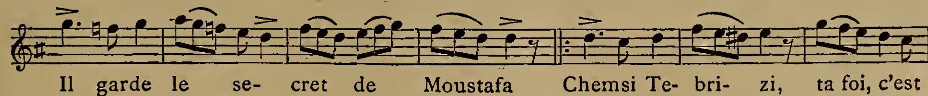




Orchestre et chœur (♪ = 176)







(1) Sultan Véled, fils de Djelal-ed-Din.
(2) Epithète honorifique donnée à Ali, gendre du prophète.
(3) Un des noms de Mahomet.

1 2

la foi d'A- li, la foi de Mous- ta- fa, de Mousta-fa.

Orchestre seul

Mode Yeguiah T D

14 18 21 23 27 30 32 36 40 43 45 49

Orchestre et chœur

(♪ = 208)

Tourner, c'est calmer nos âmes fugi- tives. Sors de toi, d'un bond franchis

la vie mortelle. Le harpiste a per- çu le son du tambour,

tel un rossi- gnol, il se prend à jouer. Ne sais-tu point qu'un ver

fait pé- rir un buis? Or, ton âme est le foureau de Zul- fi- kart. (1)

Hussein de Ker- bé- la, (2) dé- laisse l'eau! Pour aujourd'hui, l'eau,

c'est la trem- pe du sabre! Va, sacrifie ton âme, ô Chemsi Te- bri- zi,

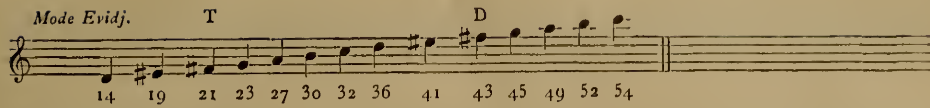
si ton âme est heureuse d'être a- vec Dieu!

(1) Célèbre et glorieuse épée d'Ali dont la pointe se terminait en forme de dard.

(2) Moavia Hiezid combattant Husseïn dans la plaine de Kerbéla, près de Coufa, avait réussi à endiguer les eaux de l'Euphrate ; Husseïn vaincu, réduit à la dernière extrémité, refusa un verre d'eau qu'on lui présentait et se laissa volontairement mourir de soif.

Sélami Rabi' (4e période)

Mode Evidj.



Rythme Evfer

(♩ = 100) Orchestre et chœur

(Ah !) Sul- tan bien- ai- mé !

Sul- tan bien-ai- mé ! (Ah !) re- li-

gion de mon cœur et de mon â-

me ! (Ah !) que me sert la vie ?

que me sert mon âme ? (Ah !) Puis- que

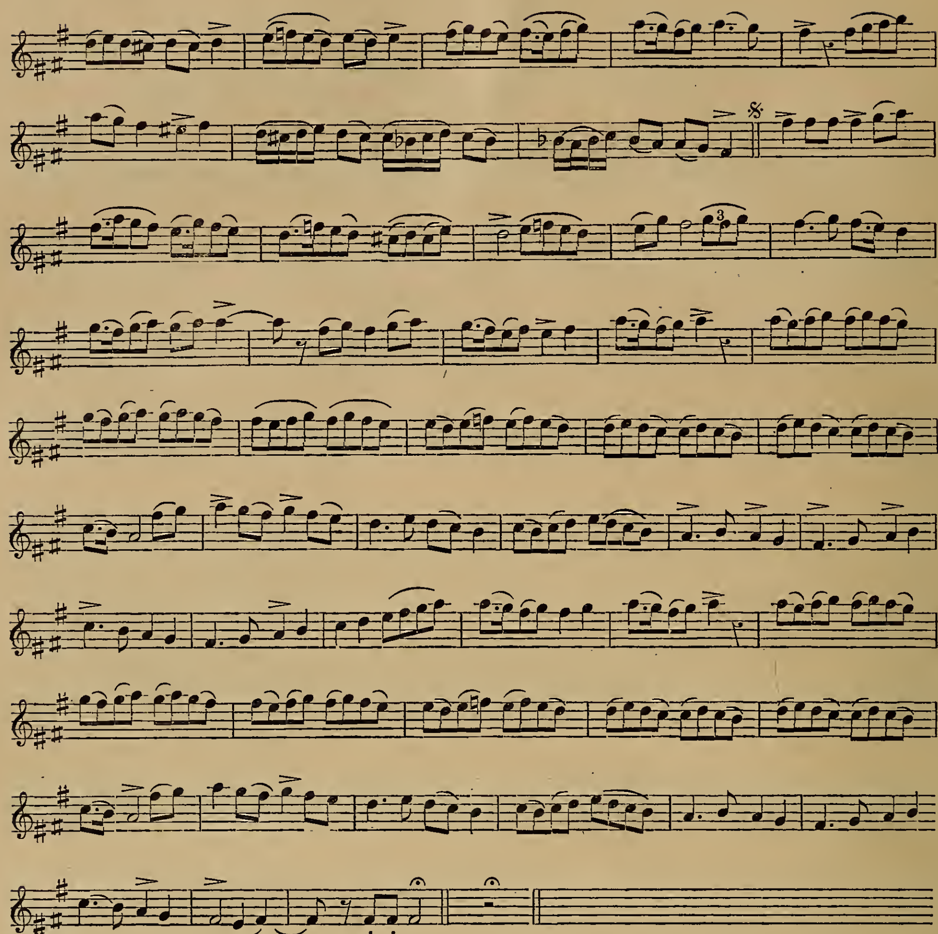
cent fois tu vaux mon cœur, mon

âme !

Péchrev

Mode Evidj. Rythme Duyek. (Composé par Zakir.)

(♩ = 120)
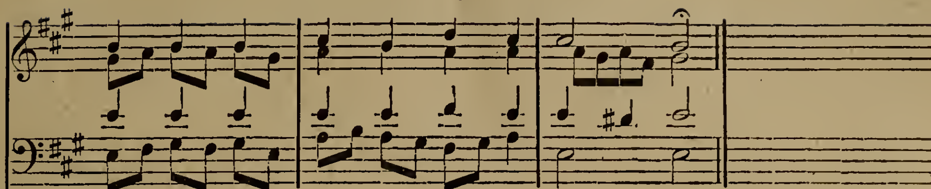


Finale

Mode Férahnak Rythme Yuruk Sémaï. (♪ = 184) (♪ = 208)

1 2

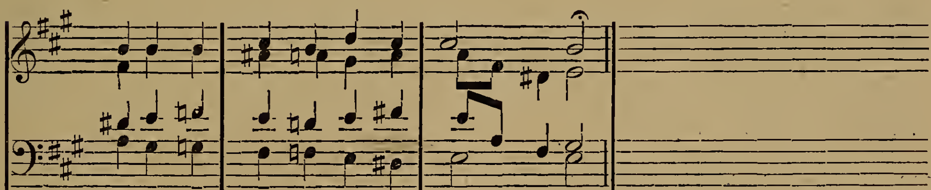
P. J. Thibaut,
Des Augustins de l'Assomption.

Exercices d'analyse (1).



Telle est l'harmonisation des paroles : « J'y vais en sûreté, en paix. » C'est la plus simple, la plus naturelle, la plus paisible que l'on pouvait concevoir. Les trois premiers *si* sont rattachés à l'accord de dominante de *la*, dont la fondamentale est *mi ;* l'accord de tonique apparaît ensuite ; la dominante et la sous-dominante, présentées l'une et l'autre dans des accords de sixte (1ers renversements) très doux, ramènent l'accord de *la*, d'abord sous sa forme normale, puis dans le 2e renversement (quarte et sixte), qui l'impose, et la phrase remonte enfin, sans effort, vers la dominante. Aucune modulation, sauf à la conclusion, où le *ré* ♯ du ténor établit la tonalité de *mi*, la plus voisine. Cette harmonie si tranquille est rendue plus coulante encore par la marche de la basse et de l'alto, dont les notes de passage relient entre eux des accords déjà très voisins (2), et les broderies (3) s'épandent à loisir, pareilles aux circuits d'une eau calme. A peine, vers la fin, un léger frémissement : c'est la broderie chromatique (*ré* ♯) du ténor, que suit, à l'alto, un *fa* ♯, broderie du *sol* ♯ final.

Les 3 notes supérieures (*ré* ♯, *fa* ♯, *ut* ♯) esquissent ainsi un accord de neuvième construit sur la dominante de *mi* (*si-ré* ♯*-fa*♯*-la-ut*♯), tandis que la tonique est maintenue à la basse. Ce choc de deux harmonies caractéristiques introduit une assez plaintive dissonance, tout en affirmant la tonalité nouvelle : la marche tonale s'accélère, le souvenir des maux passés se mêle à la joie prochaine : la phrase suivante se trouve ainsi annoncée.



Ici tous les accords, sauf le 2e et le dernier, sont dissonants. Le ton de *mi* est d'abord établi par le 3e renversement de son accord de dominante (*la-si-ré*♯*-fa* ♯= *si-ré*-♯*-fa*♯*-la*), que suit un accord de sixte. Le 1er accord de la mesure suivante est une 7e de dominante du ton de *si*, qui fait monter la tonalité vers les dièses ; mais devant lui s'est glissée une autre 7e de dominante qui apparte-

(1) Voir la Revue d'août.

(2) Rappelons ici que les notes de passage font franchir par degrés un intervalle qui, sans elles, exigerait un saut.

(3) Une broderie est la fuite momentanée d'une note sur sa voisine supérieure ou inférieure, diatonique ou chromatique, suivie du retour à la position primitive.

nait au ton d'*ut*♮, et abaissait brusquement la tonalité, avec l'accent déchirant, presque discordant d'un sanglot. Au 3e temps nous retrouvons une dominante de *la*, amenée par l'accord intermédiaire, dont les bécarres adoucissent et détendent la seconde syllabe du mot *peine* (*Jammer*). Un *ré*♯ à la basse fait ensuite apparaître un accord du ton de *mi :* c'est une neuvième de dominante sans fondamentale (*ré*♯*-fa*♯*-la-ut*♯ = *si-ré*♯*-fa*♯*-la -ut* ♯), ramenée à la mesure suivante, par un arpège du plus tendre mouvement, tandis que la fondamentale *mi* s'est déjà installée à la basse. On voit que Bach, tout en maintenant la tonalité initiale et la tonalité finale de sa phrase, lui a donné une allure toute différente par ses excursions vers des tons lointains et la brusquerie des successions que n'atténue, ici, aucune note de passage. Rien de dur cependant, ni de heurté: ces accords si éloignés par leur sens sont atteints sans effort, par un mouvement continu des voix, de la basse surtout, qui descend tout du long d'une échelle chromatique. Aucune emphase tragique, aucun retour orgueilleux sur une destinée singulière, une souffrance rare et curieuse : une grande tristesse seulement, plus douloureuse par cela même qu'elle est le fruit naturel de la vie, mais douce en même temps, parce qu'elle n'est plus qu'un souvenir. Voilà ce que dit cette chaîne continue de dissonances ; voilà ce que Bach a su tirer de son texte musical.

Louis Laloy.

Bibliographie musicale.

Les comptes rendus des sessions des Sociétés des Beaux-Arts des départements, publiés sous les auspices du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, forment 26 gros volumes.

Cet intéressant recueil, dirigé depuis 26 ans par M. Henry Jouin, secrétaire rapporteur du Comité des Beaux-Arts, renferme plus de 800 monographies sur l'art ou les artistes.

Nous empruntons à la table les mentions suivantes ayant trait à la musique :

Etude sur l'enseignement de la musique, par Cifolelli, t. IV, p. 115 à 119.

Les Boesset, surintendants de la musique des rois Louis XIII et Louis XIV, étude par A. Hervé, t. XII, p. 13, 57, 58, 313 à 336.

La musique à Boulogne-sur-Mer, par A. Reinhard, t. V, p. 306 à 316.

Le Puy de musique de Caen, étude par J. Carles, t. IX, 90 à 116.

Les instruments de musique au XIVe siècle, d'après Guillaume de Machaut, par E. Travers, t. V, p. 189 à 225.

Les instruments de musique figurés dans plusieurs églises du diocèse de Soissons-Laon, par de Florival, t. VI, p. 191 à 205.

A. Jacquot, *les Médards, luthiers lorrains*, t. VI, p. 235, t. XIX, p. 26, 43, 636 à 651.

Id. *La musique en Lorraine*, t. VI, p. 228 à 238.

Id. *Recherches sur les instruments de musique en France du VIIIe au XVIIIe siècle*, t. VIII, p. 10-36.

Id. *Les luthiers d'art en Lorraine*, t. XIV, 14, 51, 52.

Id. *Essai d un répertoire des luthiers lorrains*, t. XXVI.

L'académie de musique de Moulin (1901) *au XVIIIe siècle*, par E. Bouchard, t. XI, p. 592-619.

Orgues de Montauban, étude par E. Forestié, t. IX, p. 228 à 235.

id. de N.-D. d'Embrun, par l'abbé Guillaume, t. X, p. 249-271.

id. de N.-D. de Grenoble, par J. Roman, t. XX, p. 96 à 103.

Porchet, musicien auteur d'un solfège instrumental, étude par A. Hervé, t. XI, pp. 28, 52, 671 à 678.

Etude sur l'Orphéon, par A. Hervé, t. XII, p. 337-340.
Sociétés musicales d'harmonie et de fanfares, par Hervé, t. IV, p. 119 à 125.
Antoine Stradivarius luthier, t. XIV, p. 51, t. XIX, p. 638.
H. Herluison et P. Leroy, *Notes pour servir à l'histoire de l'art sous la Révolution, le Concordat et l'Empire*, t. XXIII, p. 684 à 739.

Publications nouvelles

La Réforme du chant liturgique a Rome après le concile de Trente (all.), par le R. P. Raphael Molitor, Bénédictin de la Congrégation de Beuron. Tome II, in-8°, 284 pp. Leipzig, Leuckart, 1902.

Le P. Molitor poursuit l'étude de ces tentatives de réforme dont l'incertitude, le défaut de logique et de suite suffiraient à montrer qu'elles n'émanaient pas directement du pouvoir pontifical. Le résultat pitoyable de ce mouvement confus a fait l'objet d'un volume séparé (*Le chant liturgique réformé*) dont nous avons rendu compte ici même (1), en essayant de donner une idée de la méthode rigoureuse, de la manière élégante et précise du savant Bénédictin. On retrouvera ces mêmes qualités dans le présent volume, qui comprend les pontificats de Clément VIII et de Paul V (1592-1615).

Palestrina, que le pape Grégoire XIII avait déjà chargé d'une revision des éditions anciennes en 1577, fut sollicité par la Congrégation des Rites de reprendre son travail en 1593 ; en effet, un ouvrier de l'Imprimerie orientale, Parasoli, venait d'inventer un procédé d'impression en gros caractères qui permettait de donner aux livres de chœur des dimensions égales à celles des manuscrits du xve siècle ; l'idée de publier une édition-type, d'une correction parfaite, se présentait donc tout naturellement aux esprits. Palestrina se remit à l'œuvre, mais mourut l'année suivante, sans avoir achevé autre chose que la moitié environ du Graduel. Raimondi, le directeur de l'Imprimerie orientale, n'abandonna pas pour cela le projet de réforme : cet imprimeur est un ennemi déclaré des anciens manuscrits, dont l'élégance, l'éclat et les belles dorures ne doivent pas séduire, car « ils abondent, au dedans, en monstres hideux et scorpions empoisonnés, qui sont les erreurs susdites (2) ». L'édition du Graduel revu et corrigé fut enfin publiée, en 1614, grâce à la collaboration des musiciens Anerio et Soriano, épigones tardifs de Palestrina, dont on pouvait naguère entendre, à Saint-Gervais, quelques faux-bourdons assez insignifiants et déjà solennels, à la façon du xviie siècle. Cette édition ne fut *jamais* revêtue, par la papauté, du titre d'édition officielle. Telle est l'histoire que retrace le P. Molitor, d'après les documents originaux des Archives d'Etat de Florence et des Archives Royales d'Espagne. Ce livre, d'une érudition aussi sobre que solide, se termine par une page, une seule page de conclusions, mais ces conclusions empruntent au récit des faits, qui précède, une évidence irréfutable et un poids accablant. « Le Gra-
« duel de Raimondi ne contenait pas le chant de l'Eglise romaine et n'a jamais été
« le bien commun de l'Eglise romaine... C'est une œuvre isolée et bâtarde, sans
« suite et sans clarté... La réforme du chant liturgique a été tentée par quelques artistes et un imprimeur, et non par le Concile de Trente ou par le Pape... Le
« chant grégorien n'est pas la seule musique catholique possible : il représent

(1) Revue de novembre 1901.
(2) Rapport de Raimondi au pape Clément XIV, cité par le P. Molitor, p. 81.

« son temps. Mais un remaniement du genre de la réforme romaine ne compte, « dans l'histoire de l'art, ni pour un développement naturel ni pour une réforme. » On ne saurait s'exprimer avec plus de vigueur, d'autorité et de sérénité : ce sont paroles qui tombent de haut.

L. L.

Périodiques (1).

REVUE DU CHANT GRÉGORIEN. Juillet 1902. — *Antiennes du Benedictus du Commun d'un confesseur non pontife*, par DOM J. POTHIER. — *Mélodies populaires du plain-chant*, par A. LHOUMEAU. — *La Parole du Pape et le chant grégorien*, par l'abbé H. VILLETARD. — *Une appréciation remarquable du chant grégorien*, par J. BOUR.

TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS. Juillet 1902. — *Dix ans d'action musicale et religieuse*, par R. DE CASTÉRA. — *Cours théorique et pratique de chant grégorien*, par A. GASTOUÉ. — *Henry du Mont*, par H. QUITTARD. — *Les Bénédictins de Solesmes et le rythme grégorien*, par l'abbé GABORIT. — *Encartage musical : Deux motets à 3 voix*, de ROLAND DE LASSUS.

LA VOIX PARLÉE ET CHANTÉE. Juillet 1902. — *Les Premiers Éléments de l'Acoustique musicale*, par le Dr GUILLEMIN (suite de la critique des théories admises ; détermination du centre de gravité d'un accord. Étude fort intéressante et neuve).

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK. 13 août 1902. — *Le Dr H. Riemann est-il anti-wagnérien ?* par H. LANG-DRESDEN (le Dr H. Riemann, après mûr examen des textes incriminés, est déclaré non coupable). — *La Question d'existence pour les maîtres de musique*, par O. MŒRICKE.

— 27 août 1902. — *A l'occasion du Centenaire du compositeur suisse L. Niedermeyer ; esquisse biographique*, par H. KLING. — *La Juive d'Halévy et sa valeur comme drame musical*, par MAX KUHN.

— 3 septembre 1902. — *Le Nouveau Théâtre de Cologne et son directeur J. Hofmann*, par P. HILLER.

DER KLAVIER LEHRER. 1er septembre 1902. — *Avantages et inconvénients des nouvelles éditions, à l'usage des élèves, des œuvres anciennes pour piano*, par E. KRAUSE (*suite*). — *La Rédemption et son expression musicale*, par M. STADLER.

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG. 2 août 1902. — *La Dernière Œuvre de Brahms*, par E. ISLER.

MUSICA SACRA (Ratisbonne). Août-septembre 1902. — *Une des plus simples méthodes pour former des chanteurs solides*, par E. GROSS.

— L'OPÉRA-COMIQUE a fait sa réouverture, le 16, avec le *Roi d'Ys*, qui a retrouvé son succès habituel. M. Beyle a obtenu des applaudissements mérités dans le rôle de Milio. Nous regrettons que la chanteuse qui jouait le rôle de Rosen ait la voix si mal posée : il y a eu d'assez longues séries où les notes étaient *à peu près* justes. A bientôt une revanche !

(1) Nous ne signalons sous cette rubrique que les articles originaux concernant la musique.

SÉRÉNADE

(*dédiée à E. Chausson*).

J. Hamelle, éd. VINCENT D'INDY.

M. d'Indy considère cette pièce comme une bluette, et, de fait, il s'est illustré depuis par des œuvres d'une tout autre envergure ; mais on reconnaîtra aisément le maître à l'élégance soutenue du style, à la claire ordonnance, à l'écriture précise et ferme. Trois parties : 1° Exposition : on croit entendre la clarinette, accompagnée, en contre-temps perpétuel, par les pizzicati des cordes. 2° Développement rythmique (au bas de la 2e page) ; basson danse, en *ut* ♯ mineur, puis le rythme s'alanguit et finit par s'enrouler sur lui-même. 3° Reprise en *tutti*, sur le mode joyeux (4e page).

Allegretto giocoso.

Piano.

mf *et marquez le chant*

quazi pizzicato

p

più f

f

dim. e *rallent.*

Ped. *

a tempo

mf

espr.

3

poco rallent. - -

a tempo

poco rit.

sffz

a tempo

f sempre

sffz

sffz

p e espr.
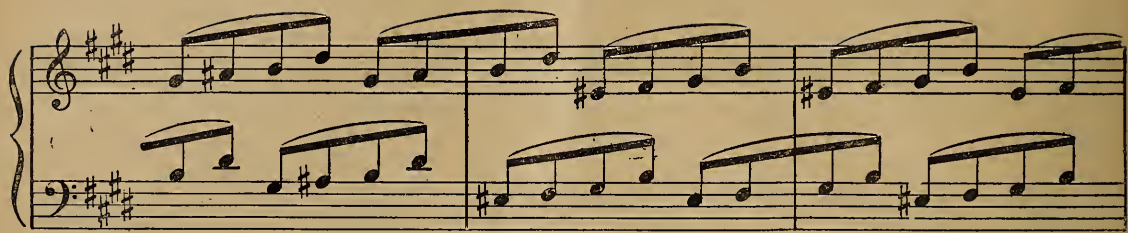
rallent.

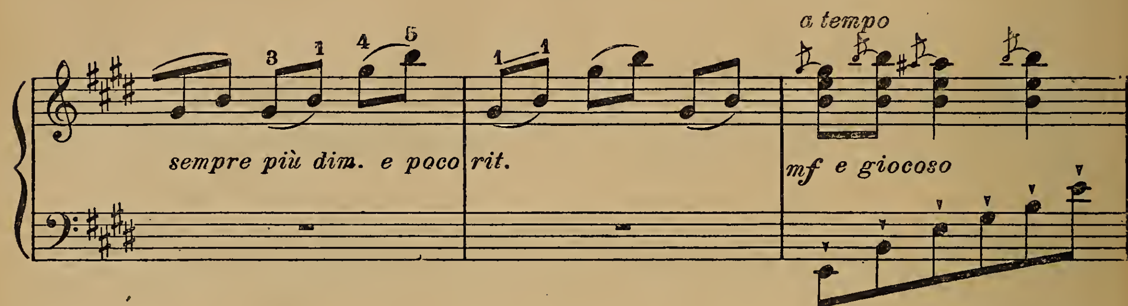
legato e espr.
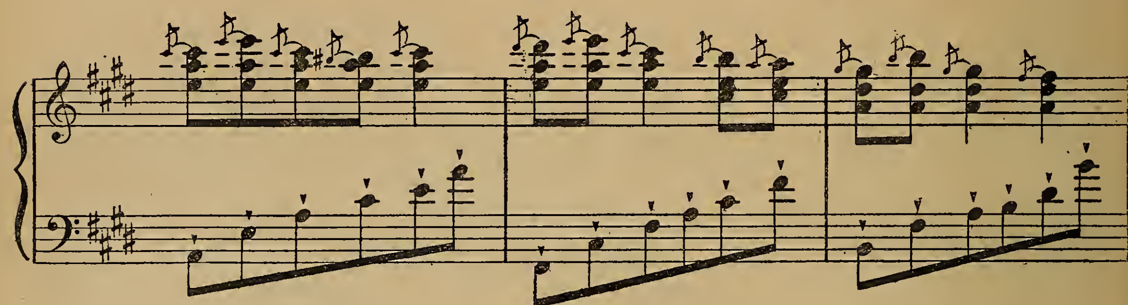
a tempo
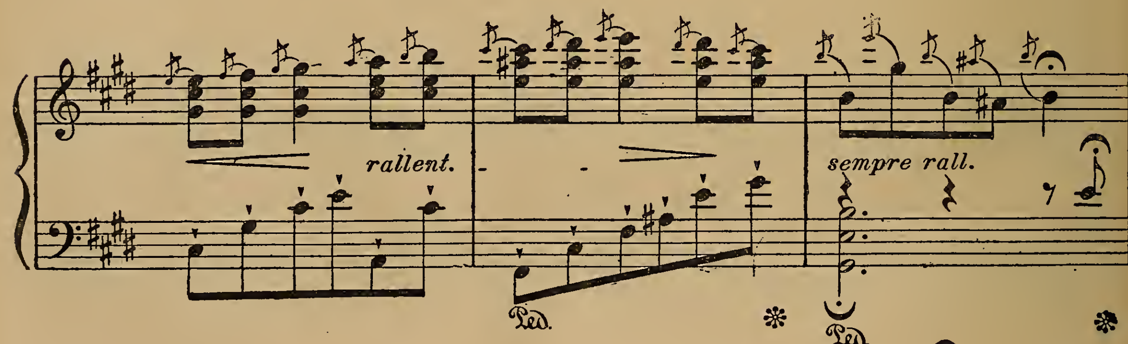
più p
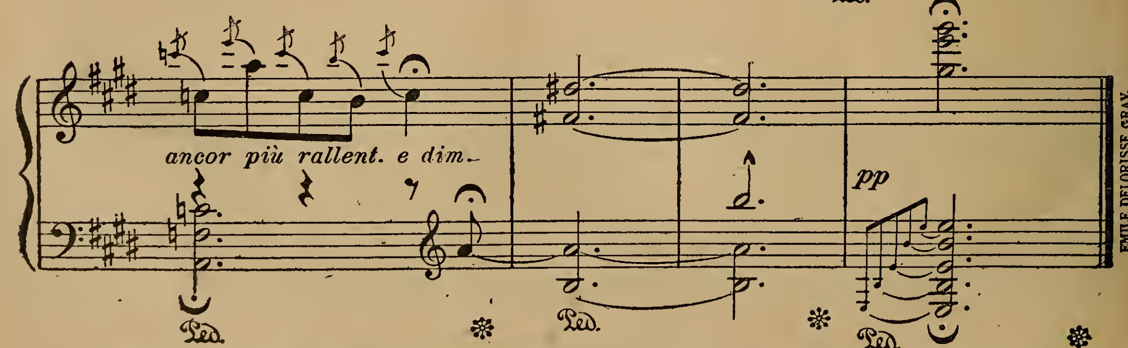
sempre dim.











Le Propriétaire-Gérant : H. Welter.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

LA

REVUE MUSICALE

Revue d'Histoire et de Critique

N° 10 (deuxième année) Octobre. 1902

SOUVENIRS INÉDITS DE CHOPIN

Nous commencerons en janvier prochain, sous ce titre, la publication de documents qui jettent une lumière nouvelle sur la vie de Chopin : ce sont les lettres que le grand artiste écrivait à sa famille, ainsi que le plus grand nombre de celles qui lui furent adressées par son père, par la fiancée qu'il ne devait pas épouser, par ses élèves et ses amis ; George Sand et sa fille, Mme Clésinger, tiennent une place importante dans la collection. Chopin, qui aimait tendrement les siens, adresse à son père et à ses sœurs de longues lettres, causeries à bâtons rompus du grand enfant naïf qu'il fut : on y trouve pêle-mêle toutes les nouvelles de la capitale, avec, de temps à autre, un mot qui dit son affection, son grand regret, le souvenir ému qui sans cesse le reporte vers ceux dont il est séparé. Aucun accent d'emphase ou de vanité ; pas de peinture complaisante des sentiments qu'il éprouve, presque rien sur les succès prodigieux qui auraient pu le griser : Chopin est une âme délicate et pure. Certaines lettres ont un intérêt poignant : la dernière, où il appelle, déjà mourant, sa sœur auprès de lui, et promet de donner ensuite beaucoup de leçons pour réparer la dépense du voyage; celles aussi où il parle de sa rupture avec George Sand, tristement et sans colère. Toutes, outre les points d'histoire qu'elles permettent de trancher, nous montrent un homme, et non un auteur ni un artiste. M. Karlowicz, qui a entrepris d'éditer ces souvenirs, aura bien mérité de tous ceux qu'intéresse une belle vie.

LA RÉDACTION.

A l'Opéra

A propos de la reprise de *Don Juan* à l'Opéra, — reprise où M. Delmas a été diversement apprécié par la critique, — nous croyons devoir rappeler que le Congrès international d'Histoire de la Musique, réuni à Paris en 1900, s'est occupé de cette partition et des remaniements arbitraires qu'elle a subis.

Voici ce qu'on lit à la page 300 des Mémoires du Congrès (1) :

« La partition dont on se sert à l'Opéra pour jouer le *Don Juan* de Mozart est faite d'après l'édition Peters, laquelle est pleine d'inexactitudes et n'a aucune

(1) Congrès International de Musique. Mémoires, documents et vœux. Un volume grand in-8° de 318 pp. Paris, Fischbacher.

autorité ; ni à la Bibliothèque de l'Opéra, ni à la Bibliothèque du Conservatoire, ni ailleurs en France, on ne possède la seule édition correcte de *Don Juan* : la 2e édition donnée par Gugler à Leipzig chez Leuckart en 1875... Mais ceci est plus grave : dans le seul 3e acte de *Don Juan*, voici la liste des morceaux que l'initiative privée a cru devoir *ajouter* au chef-d'œuvre de Mozart :

« Dix pages d'entr'acte, — huit pages de récit ; — deux pages de récit ; — treize pages de récit (là une coupure supprimant sept pages du texte gravé). — Deux pages de récit : là, nouvelle coupure, de la page 263 à la page 268 ; et *dans l'intérieur de cette coupure* devenue une sorte de tranchée favorable à des opérations diverses, un énorme paquet où l'on trouve ceci : 1° d'abord vingt pages de manuscrit cousues et condamnées, — repentir d'adaptateur qui se corrige lui-même après avoir corrigé Mozart ; 2° un trou béant, je veux dire une division qui met fin à un troisième acte, fait baisser le rideau pour un quart d'heure, et ouvre un quatrième acte ; 3° cinq pages d'entr'acte ; 4° six pages de récit ; 5° un *Rondo*, etc.

« En résumé, on a introduit dans *Don Juan* une anthologie chorégraphique de 57 pages, faite avec des lambeaux de symphonies, des lambeaux de quatuor et de quintette, une marche empruntée à une sonate pour piano. Dans l'ensemble de la partition, le nombre des pages ajoutées s'élève au chiffre de *deux cent vingt-huit*. C'est Orphée mis en pièces par les Bacchantes. L'Opéra-Comique, en montant le même ouvrage, semble avoir institué avec l'Opéra un concours d'inexactitude... »

Avant de se séparer, le Congrès a émis les vœux suivants (p. 311) :

« *Que les chefs-d'œuvre du répertoire musical soient soumis, dans les établissements officiels, aux dispositions de la loi sur les monuments historiques qui existe dans tous les pays du monde civilisé ;*

« *Que les œuvres musicales soient respectées à la fois par les éditeurs et par les musiciens auxquels ceux-ci s'adressent ;*

« *Que, lorsqu'une composition musicale est simplifiée en vue de faciliter son exécution, la « simplification » soit mentionnée en tête de l'œuvre ainsi que le nom du simplificateur* ;

« *Que les amis sérieux de la musique dénoncent au goût public les mauvais traitements dont les œuvres musicales seraient l'objet, soit dans les théâtres, soit dans les éditions importantes...* »

Il ne dépend de nous que de réaliser la dernière partie de ce vœu, — et la partition défigurée sert toujours à l'Opéra (1) ; mais l'opinion publique, plus éclairée que jadis, commence à protester : avec un peu de patience, nous aurons gain de cause. Les faibles recettes de *Don Juan* ne sont-elles pas un avertissement ?

*
* *

Le *Tannhaüser*, au sujet duquel l'immortel Scudo écrivait en 1861 que « la

(1) M. Eugène d'Harcourt, critique musical du *Figaro*, M. André Corneau, critique musical du *Matin*, ont protesté avec raison, comme nous, contre les tripatouillages dont le *Don Juan* de Mozart est encore la victime. Lors de la première reprise du chef-d'œuvre, il y a quelques années, la *Revue de Paris* publia un compte rendu magistral où les mêmes regrets étaient exprimés, de façon ironique et discrète. Auteur de l'article : Camille Saint-Saëns.

chute de ce mauvais ouvrage nous paraît être irrévocable », vient d'être repris à l'Opéra. On ne peut comprendre aujourd'hui par quelle aberration du goût cette partition a pu jamais passer pour révolutionnaire, et comment les auditeurs de 1861 n'ont pas reconnu et applaudi les nombreux échos de l'opéra italien qui la déparent pour nous. De très belles pages avec cela : la fin du 2e acte, le 3e presque en entier, où l'on trouve toute la vigueur et l'éclat d'une pensée jeune, à peine dégagée des souvenirs qui l'obsédaient. Œuvre inégale, d'autant plus facile à comprendre que les beautés s'y détachent sur un fond un peu incertain et brouillé, et plus séduisante pour certains esprits parce qu'on y surprend les tâtonnements d'un génie appelé à la maîtrise suprême. Interprétation inégale aussi : Mlle Bréval et M. Delmas n'y figurent plus ; et M. Van Dyck, admirable de voix, de style et d'intelligence, est vraiment mal soutenu par un orchestre terne et pâteux, d'où les motifs ne sortent pas : c'est ainsi qu'on n'entend jamais, au 2e acte, les souvenirs du Vénusberg qui chantent à l'âme du héros.

*
* *

Nous profitons de la présence de M. Van Dyck à l'Opéra pour donner ici quelques renseignements biographiques que nous devons à l'obligeance même du grand artiste.

Van Dyck, Ernest-Marie-Hubert, est né à Anvers (Belgique), le 2 avril 1861 (fils de J.-B. Van Dyck, industriel, et de Marie Rycken, son épouse). Il fit ses études primaires et humanitaires à Anvers, puis ses études de droit à Louvain et à Bruxelles.

Doué d'une jolie voix de ténor que lui découvrit du Waast, le neveu de Duprez (1806-1896), il chantait déjà dans quelques salons à l'âge de 19 ans.

Il débuta pour la première fois en public en 1883, aux concerts populaires de Bruxelles dirigés par Joseph Dupont, et vint à Paris en mai 1883, sous prétexte de faire du journalisme et de la littérature ; ne s'occupa en réalité que de musique et étudia l'art du chant avec Saint-Yves-Bas, professeur au Conservatoire de Paris.

Débuta à Paris à l'Institut en chantant au pied levé, pour remplacer Warot, malade, la cantate du *Gladiateur* de Paul Vidal qui obtint le grand prix de Rome.

Il fut engagé par Ch. Lamoureux et devint le ténor attitré de ses concerts, où il chanta et créa, pendant cinq ans, tous les fragments des œuvres de Wagner que Lamoureux présenta au public : *Tristan*, *La Walkyrie*, *Lohengrin*, *les Maîtres chanteurs ;* puis la *Damnation de Faust* de Berlioz, *Phébus et Pan* de Bach, la IXe *Symphonie* de Beethoven.

En 1887, Lamoureux confia à Van Dyck le rôle de Lohengrin à la mémorable première du mois de mai 87, qui n'eut pas de lendemain. Appelé à Bayreuth par Mme Wagner, Van Dyck apprit la langue allemande en six mois et chanta *Parsifal* à Bayreuth le 20 juillet 1888.

Engagé à l'Opéra impérial de Vienne pour dix ans, il y créa et reprit toutes les œuvres françaises du répertoire. Il fut le premier *Werther*, un an avant la première à Paris ; il créa *Manon*, la *Navarraise*, reprit *Roméo* et *Faust*, qu'il chanta plus de cent fois.

Depuis 1891 il a fait 4 tournées aux Etats-Unis, chantant alternativement son répertoire allemand et français. D'autre part il n'a guère manqué de saison à Covent Garden de Londres et il a chanté en Hollande, en Belgique, en

Russie, à Monte-Carlo, etc. En 1891 il recréa pour ainsi dire *Lohengrin* à l'Opéra de Paris. En 1893 il y créa le rôle de Siegmund de la *Valkyrie* et en 1895 le rôle de *Tannhaüser*.

Il donna des représentations des mêmes ouvrages en 1896 à l'Opéra, chanta Tristan au Château-d'Eau sous la direction de Cortot et rentra à l'Opéra en représentations au mois d'octobre 1902.

Van Dyck a épousé en 1885 la fille du célèbre violoncelliste belge F. Servais.

Sa résidence habituelle est le château de Berbaer, à Berbaer-lez-Lierre (Belgique).

Distinctions honorifiques : Van Dyck est chevalier de l'ordre de Léopold (Belgique); de l'ordre de François-Joseph (Autriche); de l'ordre de Saint-Stanislas de Russie ; de l'ordre de l'Etoile de Roumanie ; de l'ordre de Léon de Zœhringen (Bade) ; officier de l'Instruction publique ; commandeur de l'ordre pour le Mérite (Mecklembourg).

Musique moderne

MM. Claude Debussy et Paul Dukas.

L'école française moderne n'est pas près de s'éteindre. Tandis que M. d'Indy, la pensée toujours en travail, donne, avec l'*Étranger*, une simplicité héroïque à son style vigoureux et si profondément expressif, MM. Debussy et Dukas poursuivent, chacun de son côté, la route où ils se sont engagés, et affirment leur maîtrise en des genres nouveaux.

Les *Cinq Poèmes de Baudelaire* (1), de Debussy, sont, après *Pelléas et Mélisande*, l'œuvre la plus importante que le jeune maître ait écrite pour le chant. On remarquera que les mots de Romances, Pièces de chant, ou Chansons, sont bannis du titre. Et en effet ils sont impropres, en ce qu'ils donnent l'idée d'une musique écrite à propos du texte, et qui ne relève pas du texte seul, mais d'un certain genre musical dont elle suit les lois, que les paroles le veuillent ou non. M. Debussy, au contraire, a voulu que tout, dans son œuvre, mélodies, harmonies et rythmes, fût l'image et comme le reflet musical du poème ; il a voulu suivre exactement les paroles, dans leur contour matériel ainsi que dans leur sens profond : en un mot, il a récrit en musique les poèmes de Baudelaire, comme il avait récrit la pièce de Mæterlinck. De nombreux exemples, parmi lesquels on peut citer le chant grégorien, les œuvres polyphoniques du xvie siècle, les chorals de Bach et les drames de Gluck, montrent que c'est dans cet effacement volontaire que la musique, véritable esclave-reine, trouve le secret de sa toute-puissance. Le cas de M. Debussy doit être ajouté aux précédents : car ses transpositions musicales, si fidèles, dépassent en même temps leur objet, suppléent aux imperfections du langage ou du style, éclairent l'ombre des paroles et nous font entendre leurs mystérieux échos. La prose de M. Mæterlinck se transfigure, les vers de Baudelaire se colorent et se chargent de tout ce que le poète n'a pu dire. C'est bien *Peeléas et Mélisande*, c'est bien *le Balcon*, *l'Harmonie du Soir*, ou le *Jet*

(1) Durand et fils, éditeurs.
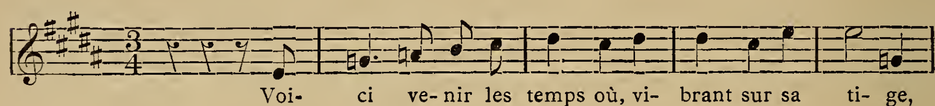
d'Eau, mais plus émus, plus vivants, plus parlants, plus proches de notre âme, plus beaux et aussi plus clairs que nous ne les connaissions. Il n'y a pas au monde de spectacle plus réconfortant que ce triomphe qu'un artiste doit à sa sincérité, à sa foi profonde dans la pensée qu'il veut traduire, au sérieux qu'il a mis à s'en pénétrer, à s'y dévouer ; car c'est une victoire du cœur autant que de l'esprit.

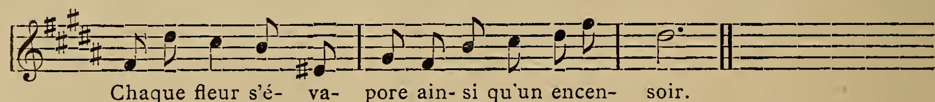
J'ai dit que la musique de M. Debussy était claire, plus claire que ne le sont, par elles-mêmes, les paroles. Je sais que je vais ainsi à l'encontre d'un préjugé encore assez répandu : on reproche à M. Debussy la hardiesse déconcertante de son harmonie, la liberté de son rythme et la variété de sa mélodie. M. d'Indy a fort spirituellement répondu à ces critiques, en citant (1), après quelques phrases cueillies dans nos journaux, une autre phrase, toute pareille, où les mêmes griefs sont formulés, au début du XVIe siècle, contre un des fondateurs de l'opéra. Et de fait le pédantisme est éternel. Car c'est pédantisme pur que de chercher si une œuvre est conforme ou non aux règles d'Aristote, de Quintilien ou de Reber, au lieu de se laisser aller tout bonnement à l'émotion qui s'en dégage, et de la prendre telle que l'auteur l'a voulue. C'est en musique surtout que ce pédantisme s'exerce avec le plus de fureur concentrée ou de placide assurance (selon les cas), car il possède un mot qui, par l'équivoque qu'il crée, devient une arme redoutable, et ce mot c'est : *obscurité*. De ce qu'une œuvre, par la superposition savante de ses mélodies, les brisures du rythme ou la qualité rare de son harmonie, échappe en quelque mesure à l'analyse élémentaire, de ce qu'on ne peut immédiatement, à l'audition, hocher la tête aux temps forts, fredonner les « airs », prévoir une modulation au ton relatif ou à la sous-dominante, on conclut que l'impression elle-même est, ou plutôt *doit* être confuse et vague. C'est confondre à plaisir deux choses qui n'ont aucun rapport : les moyens employés par le compositeur ne regardent personne, que le compositeur lui-même, ceux qui veulent s'instruire à son école, et, plus tard, les historiens de la musique. Rien de plus simple, de plus conforme à toutes les règles, de plus facile à analyser qu'un devoir d'harmonie ou une fugue d'école ; rien aussi de moins musical, de plus vide, partant de plus obscur pour l'auditeur qui cherche une pensée. Au contraire, la multiplication des appoggiatures, altérations et broderies peut produire l'œuvre la plus riche en émotion, en action sur l'âme, qui par là même est la plus claire et la plus simple. Or la musique de M. Debussy a justement ce privilège de s'imposer à l'esprit non prévenu, de le posséder jusqu'à l'oubli complet de toute réalité. Qu'importent, en conséquence, les accidents chromatiques, les quintes parallèles et l'accord de neuvième (qu'il ne faut pas confondre avec la corde neuvième) ? On peut lire et relire, jouer et rejouer les *Cinq Poèmes*, sans se lasser, en les sentant chaque jour plus intimes et plus chers ; je ne connais guère que les *lieder* de Schumann qui deviennent ainsi des amis pour toute la vie ; tant le sentiment en est pénétrant et profond !

Ce sentiment profond se trouve bien chez Baudelaire ; mais le plus souvent il est enfoui sous un amas d'images curieuses et précises, très poussées dans le détail, cernées de contours appuyés comme les figures que peint Manet :

(1) A propos de *Pelléas et Mélisande*, dans la revue *L'Occident*.

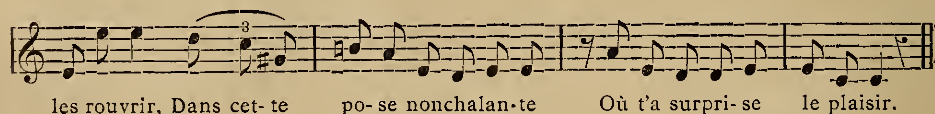
rien de plus rebelle à la musique que ces vers encombrés de réalité concrète. Par bonheur il arrive aussi, quoique bien plus rarement, que le poète renonce pour un temps à cet appareil de symboles cherchés et d'emblèmes voyants, qu'il se contente de suivre, à l'aide des mots et du rythme, le vol des idées en son cerveau excité ou dolent, qu'il cesse, en un mot, d'être parnassien pour devenir impressionniste. Et alors on devine en lui ces émotions vagues et puissantes, qui résument toute la vie d'une âme, et que seule la musique peut traduire sans effort : tel est le caractère des cinq pièces que M. Debussy a glanées dans le recueil des *Fleurs du Mal : le Balcon*, *Harmonie du soir*, *le Jet d'eau*, *Recueillement, la Mort des Amants*. Le souvenir exquis d'un bonheur trop intense, la mélancolie inexpliquée du soir, la tendre pitié qui se mêle à l'amour, la volupté d'une pure souffrance, la joie d'une mort qui délivre, tels sont les sujets que le musicien a traités après le poète, ou plutôt avec lui : car on ne saurait imaginer d'alliance plus étroite. Aucune violence n'est faite aux paroles : la mélodie varie ou se répète avec elles, comme ce fut la règle des maîtres du motet. Et tour à tour, suivant que ces paroles sont plus ou moins émues, elle en fait un chant suivi, ou une simple déclamation rythmée. C'est ce dernier mode de traduction qui prédominait, on s'en souvient, dans *Pelléas ;* c'est aussi celui qui convenait à la prose volontairement simple et familière de M. Mæterlinck. L'appliquer dans la même mesure à des vers qui portent souvent en eux une musique latente, eût été la faute d'un esprit systématique. M. Debussy ne l'a pas commise, et l'on trouve dans son œuvre nouvelle des phrases d'un contour aussi précis que noble et pur :
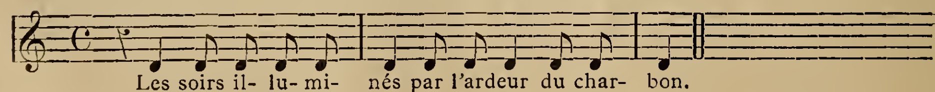




Harmonie du Soir.





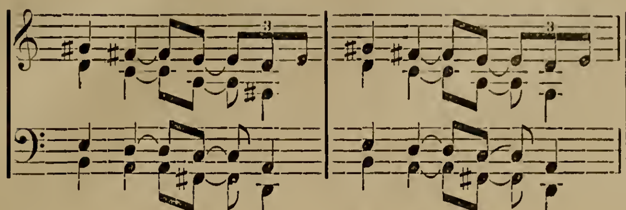
Le Jet d'Eau.

Un vers descriptif au contraire sera presque parlé :



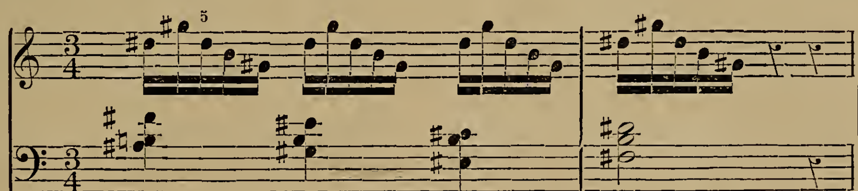
Le Balcon.

Mais alors c'est l'accompagnement qui révèle toute l'émotion enfermée en ces simples mots :



Cette descente d'accords pleins et serrés ne dit-elle pas la douceur troublante de la chambre close, la « maladive exhalaison des parfums lourds et chauds », et l'ivresse des sens alanguis ?

C'est ainsi que la musique tantôt transmue en mélodie les paroles elles-mêmes, tantôt les enveloppe de mélodie, toujours leur donne un sens plus intime. Et que l'on ne croie pas que ce passage assez fréquent de la voix à l'instrument trouble l'unité de l'œuvre. La musique de M. Debussy est libre, mais n'a rien de fantasque ni de décousu. Si les lois écrites de la fugue ou de la sonate n'y sont point observées, les lois non écrites, et éternelles, de la pensée musicale s'y retrouvent tout entières. Une logique préside à l'enchaînement des idées, logique de sentiment, plus éloquente peut-être que celle de la raison. C'est ainsi que, dans l'*Harmonie du Soir*, telle alternance d'accords recueillis et berceurs (sur le vers : *Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir*) dérive du rythme annoncé dès la seconde mesure, sorte de cellule musicale qui se multiplie et court au long de l'œuvre, refrain perpétuel et changeant. Ainsi encore la mélodie que nous citions à l'instant (*Tes beaux yeux sont las*) est ramenée ensuite en accords, sous l'arpège où passe toute la grâce frissonnante de l'eau :



Et ce retour est d'autant plus saisissant qu'il n'était pas prescrit. Mais plus souvent encore c'est une parenté toute spirituelle, dont l'analyse ne peut rendre compte, qui relie entre eux les motifs ; on sent seulement qu'ils dérivent tous d'un sentiment unique, dont ils sont comme les différents aspects musicaux, et que la moindre interversion enlèverait à l'œuvre tout son sens. La première et la seconde idée d'une sonate de Beethoven ne se tiennent, le plus souvent, que par un lien de ce genre, et cependant l'on sait comme elles font corps étroitement. M. Debussy, qui dépasse ce nombre de deux idées, arrive néanmoins, par le même moyen, à une parfaite unité d'impression ; car il possède ce don précieux, le plus rare de tous peut-être, de l'associa-

tion des idées musicales. Que l'on ne s'y trompe point : une puissance d'esprit singulière se révèle en ces constructions d'apparence aérienne et fragile, que ne soutient aucune ossature ; et ce qu'il faut peut-être louer avant tout chez M. Debussy, c'est la qualité d'une pensée libre et spontanée autant que soutenue et suivie.

*
* *

Si M. Debussy s'affranchit volontairement des formes traditionnelles, M. Dukas, au contraire, veut enfermer sa pensée dans ces formes renouvelées et rajeunies. Il ne fait en cela qu'imiter l'exemple de Beethoven, qui toute sa vie fut hanté par cette question : on peut suivre, dans son œuvre, ses nombreux tâtonnements, ses essais, ses retours, ses inventions. Deux formes surtout ont préoccupé l'esprit de ce grand classique qui fut un grand novateur : la fugue et la variation, la fugue expressive et libre (comme fut d'ailleurs celle de Bach), et un type nouveau de variation, qui n'a plus pour objet, comme chez Haydn et Mozart, d'orner agréablement un thème, mais d'en faire sortir, comme d'une souche commune, toutes les idées apparentées : telles sont les variations que l'on trouve dans un assez grand nombre d'andantes (Sonates op. 109, op. 111, etc.), celles aussi que Beethoven écrivit sur un bien pauvre thème de Diabelli (op. 120).

C'est cette forme que M. Dukas vient de reprendre, dans son œuvre nouvelle : *Variations, Interlude et Finale sur un thème de J.-Ph. Rameau* (1).

Rien de plus gracieux, mais aussi de plus simple, que le menuet, en *ré* majeur, du maître ancien : un accord parfait, arpégé à contretemps, en est le principe et reparaît à chaque phrase, avec des terminaisons différentes. Il faut en effet, pour que les variations puissent s'épanouir librement, que le thème fondamental ne soit pas, par lui-même, trop développé : c'est une loi que Beethoven a toujours observée. De ces quelques notes, M. Dukas a tiré douze variations ; la dernière, plus développée, animée et rythmée, n'est pas sans rapports avec l'ancien Rondeau ; elle est séparée des autres par un divertissement (Interlude) qui rappelle un peu certains de ces récitatifs qui, dans la dernière manière de Beethoven, servent de préface au Finale. C'est ainsi que M. Dukas donne à ses Variations la structure générale d'une sonate ; c'est un pas que Beethoven n'avait pas franchi.

Les onze premières variations se succèdent elles-mêmes dans un ordre savamment alterné : la première, où un chant se dégage des quelques notes du thème et s'accompagne d'un exquis contrepoint chromatique, est suivie d'une marche vigoureuse, en *si* mineur ; la troisième, délicatement découpée comme une fleur, prépare le gracieux essor de la quatrième ; puis une douleur survient, que consolent (6e Variation) de tendres enlacements ; tout s'éclaire, une variation a la gaieté d'un scherzo, une autre s'élance avec énergie ; mais la onzième variation, en *ré* mineur, funèbre et grave, éteint cette joie. C'est peut-être la plus belle de toutes ; la phrase du milieu surtout est d'un sentiment si large, que l'on peut lui comparer les plus belles pages des classiques. Il y a en effet quelque chose de classique dans le talent de M. Dukas : dans le soin qu'il met à construire ses œuvres, dans son écriture, qui repose

(1) Durand et fils, éditeurs.

tout entière sur le contrepoint, enfin dans la nature même de ses idées, qui ont cette ampleur, cette grande portée, ce sens aussi général que profond, que l'on ne retrouve plus guère dans l'art moderne, souvent trop personnel pour atteindre ainsi le fond même des sentiments humains. Peut-être M. Dukas est-il aujourd'hui, avec M. d'Indy, le plus classique de nos compositeurs ; c'est ce qu'avait déjà révélé sa Sonate. La musique apprendra-t-elle, avec M. Debussy, à se passer de ces formes définies, de ces cadres tracés où les maîtres du passé savaient inscrire leurs œuvres sans rien sacrifier de leur personnalité? Ou le cas de ce musicien qui fait de sa fantaisie même un principe d'unité est-il exceptionnel et en quelque sorte miraculeux? C'est ce que l'avenir montrera. Mais on peut dire dès aujourd'hui que si les genres musicaux sont sauvés, ils le devront à des œuvres comme le *Trio* de M. d'Indy, ou les *Variations* de M. Dukas.

Louis Laloy.

Beethoveniana.

Nottebohm a publié (1) une esquisse de Beethoven pour la composition du *Roi des Aulnes*, de Gœthe. Sur la même feuille de papier, conservée aux archives de la *Gesellschaft der Musikfreunde*, à Vienne, se trouve l'esquisse suivante, bien plus étendue, pour la composition d'une autre poésie de Gœthe : *Rastlose Liebe* (Amour sans trêve).

Ecrite d'un trait, cette esquisse donne la partie de chant tout entière, avec les paroles, et d'importantes indications pour l'accompagnement. A la suite on peut lire quelques essais et remaniements très fragmentaires, dont l'un, nettement désigné par un signe de renvoi, prendra place ci-dessous :

(2)
dem Schnee dem Re-gen dem Wind ent- ge-gen im Dampf der
Klüfte durch Ne-bel- düfte immer zu immer zu oh-ne Rast oh-ne
Ruh oh-ne Rast oh-ne Rast und Ruh

(1) *Zweite Beethoveniana.*

(2) Je mets entre crochets les armatures et les accidents négligés par Beethoven sur son brouillon, là où ils m'ont paru nécessaires pour solfier.

ritardando

Lie-ber durch

Lei-den möcht' ich mich schlagen als so viel Freuden des Le-bens er- tragen

tempo primo

als so viel Freu-den des Lebens so viel

Freuden des Le-bens er- tragen Al-le das Neigen von Herzen zu Herzen

Ach wie so ei- gen schaffet das Schmerzen, ach wie so

ei- gen schaf-fet das Schmerzen Al-le das ei- gen

von Herzen zu Her- zen, ach wie so ei-gen wie so ei-gen schaffet das

Schmerzen wie so ei-gen schaffet das Schmer- zen dem

Schnee dem Schnee dem Re-gen dem Wind ent- gegen in Dampf der

Klüfte durch Nebel-düfte immer zu immer zu ohne Rast- und Ruh

immer zu immer zu oh-ne Rast und Ruh oh- ne Rast und

Ruh. Lieber durch Lei-den möcht' ich mich

schla-gen als so viel Freu-den des Le- bens er- tragen

als so viel Freu- den des Le- bens so viel

Freuden des Lebens er- tragen so viel Freuden des Le-bens er- tragen

Al-le das Nei-gen von Her- zen zu Herzen

Ach wie so eigen schaf-fet das Schmerzen alle das

Neigen vom Herzen zu Herzen Ach wie so ei- gen schaf-fet das

Schmer-zen wie so ei-gen schaffet das Schmerzen

(1)

wie so ei-gen schaf- fet das Schmerzen schaffet das Schmer-

zen wie soll ich flie-hen Wälderwärts

ritornell

zie-hen soll ich fliehen Wälderwärts zie-hen Alles ver- ge-bens Alles ver-
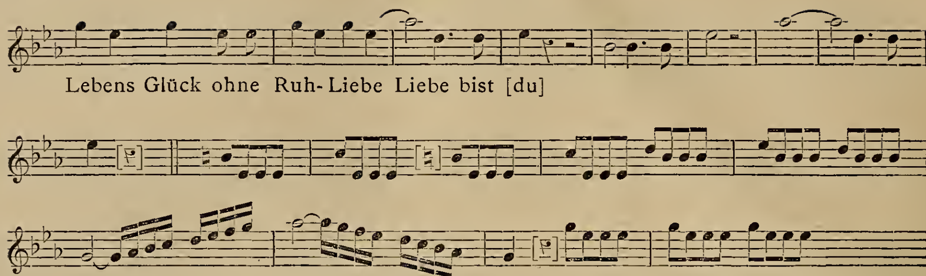
(?)

ge- ver Krone des Lebens

presto

Glück oh- ne Ruh Liebe Liebe bist [du] wie soll ich
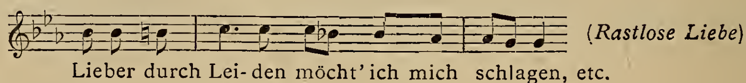
fliehn Wälderwärts ziehn Alles ver- gebens Alles ver- gebens Krone des

(1) Je transcris ce passage, complété par le « renvoi » qui fait suite à l'esquisse ; dans l'esquisse elle-même, les deux mesures entre crochets font défaut. En conséquence les mots *wie so eigen schaffet das Schmerzen* ne sont pas répétés, et le mot *eigen* se trouve noté à la place du mot *Schmerzen* dans la mesure qui suit les crochets.

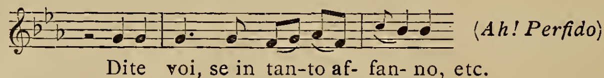


Une étude un peu détaillée de cette mélodie nous y décèle en même temps la signature de son auteur et sa date approximative : de 1792 à 1796. Je veux dire qu'on y trouve à la fois quelques passages où le dessin mélodique et la déclamation accusent les qualités propres à la musique vocale de Beethoven ; mais on y trouve aussi l'hésitation de style que trahit la musique vocale du maître, jusqu'à une date où son style instrumental était déjà bien assuré, et très personnel.

Le plan général de l'œuvre — sans parler du ton de *Mi bémol* — rappelle d'assez près certaines parties de l'air *Ah ! Perfido* (1796) ; même alternance du chant et de la « ritournelle » dans les deux passages suivants :
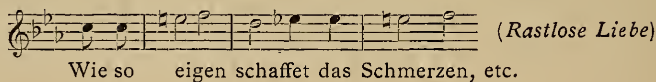


et

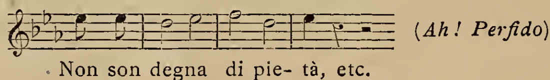


la ligne mélodique elle-même, par son système et sa coupe, n'y est pas sans rapports.

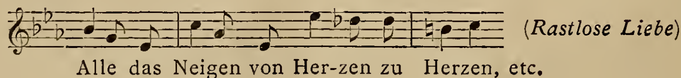
Les ressemblances se retrouvent dans le développement : Ex. :



et



D'autres passages évoquent le « Chant de mai », écrit en 1792 : Ex. :



et
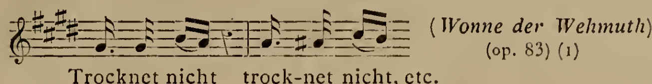


Quelques fragments, enfin, y annoncent d'autres œuvres, futures, de Beethoven.

Ex. :



et



Outre ces détails précis qui trahissent matériellement, avec des références assignables, la main de Beethoven, d'autres révèlent encore sa manière par la seule qualité de l'expression musicale. Il faut citer par exemple la progression chromatique du début : *immer zu, immer zu*, la phrase plaintive : *Lieber durch Leiden;* et le développement ascendant : *wie so eigen schaffet das Schmerzen*, qui aboutit à une courte modulation d'un vigoureux effet, pour ramener, une tierce mineure plus haut, dans ce ton tragique de *sol bémol*, la phrase initiale en *mi bémol*.

Après des épisodes non sans longueurs et sans répétitions, mais où la mélodie garde toujours un caractère inquiet et tourmenté, on remarquera au contraire son apaisement sur les mots :

Krone des Lebens
Glück ohne Ruh,
Die Liebe bist du.

« Couronne de la vie, bonheur sans repos, tu es l'amour. » — De même les mesures finales, par leur mouvement rapide et leur rythme heurté, traduisent avec beaucoup de bonheur les derniers combats d'un cœur qui oublie ou néglige tout, pour s'abandonner à l'inéluctable amour.

*
* *

Quant aux hésitations de style qui voisinent dans ce morceau avec les qualités très beethovéniennes que j'ai essayé d'y signaler, elles sont fort apparentes. La convention de l'époque y règne encore : les formules mélodiques y sont reprises, les paroles répétées à satiété. Le développement de cette longue pièce, d'un caractère plus dramatique que lyrique, est traité dans la forme symphonique ou instrumentale, plus familière que toute autre à la plume du jeune Beethoven. L'alternance régulière de la voix et de la « ritournelle » fait même penser surtout à la forme du concerto, — un concerto sans étalage de virtuosité.

Telle quelle, cette longue ébauche m'a paru suffisamment poussée pour mériter d'être publiée à titre de document. Tout exemple nouveau n'est-il pas le

(1) Je laisse aux psychologues qui aiment à subtiliser sur des coïncidences, le soin de remarquer que le *Chant de mai* et les *Délices de la mélancolie* sont, comme *Amour sans trêve*, des poésies de Gœthe.

bien venu, qui nous permet de mieux connaître Beethoven en nous montrant sur le vif son travail pour dégager un génie personnel et réformateur, des formes reçues, et des traditions acceptées par sa jeunesse.

JEAN CHANTAVOINE.

Un précurseur de Gluck (1)

LE COMTE ALGAROTTI

II

Pour montrer l'importance de l'opuscule, et faire mieux ressortir les emprunts dont il a été l'objet, il n'est pas inutile de rappeler d'abord, tout au moins en partie, le texte de la préface d'*Alceste*, c'est-à-dire de la lettre adressée par Gluck à son protecteur, le grand-duc Léopold de Toscane, plus tard l'empereur Léopold II.

Lorsque j'entrepris d'écrire la musique de l'*Alceste*, je me proposai de la dépouiller entièrement de tous ces abus qui, introduits soit par la vanité mal entendue des chanteurs, soit par une complaisance exagérée des maîtres, défigurent depuis longtemps l'opéra italien et font du plus pompeux et du plus beau de tous les spectacles une chose ridicule et ennuyeuse. Je voulus réduire la musique à son véritable but, qui est de fortifier la poésie par une expression nouvelle, de rendre plus saisissantes les situations de la fable, sans interrompre l'action, sans même la refroidir avec des ornements inutiles... Je n'ai pas voulu arrêter l'acteur dans la chaleur du dialogue pour attendre une insipide ritournelle, ni couper un mot pour le retenir sur une voyelle favorable, pour faire valoir dans un long passage l'agilité de sa belle voix ; je n'ai pas compris non plus que l'orchestre par une cadence donnât le temps au chanteur de reprendre haleine. Je n'ai pas cru devoir glisser rapidement sur la seconde partie d'un air, peut-être la plus passionnée et la plus importante, répéter quatre fois les paroles de la première partie, et terminer l'air, bien que le sens ne soit pas complet, afin de permettre au chanteur de varier capricieusement l'air de plusieurs manières. En somme, j'ai cherché à bannir de la musique tous ces abus contre lesquels protestent en vain le bon sens et la raison.

J'ai pensé que l'ouverture devait éclairer les spectateurs sur l'action et en être pour ainsi dire l'argument, la préface ; que la partie instrumentale devait se mesurer à l'intérêt et à la passion des situations ; qu'il ne fallait pas permettre qu'une coupure disparate entre l'air et le récitatif vînt tronquer à contresens la période et enlever à l'action sa force et sa chaleur.

J'ai cru, en outre, que tout mon travail devait tendre à la recherche d'une noble simplicité, évitant de faire ostentation de difficultés au préjudice de la clarté ; la découverte de quelque nouveauté ne m'a semblé précieuse qu'autant qu'elle était d'accord avec la situation ; enfin il n'y a pas de règle que je n'aie cru devoir sacrifier de plein gré en faveur de l'effet. — Tels sont mes principes.

Voilà comment s'exprimait Gluck ; voici comment, quelques années plus tôt, les mêmes principes avaient été formulés par Algarotti.

C'est tout d'abord sous la plume des deux auteurs une sorte de définition de l'opéra, une vue d'ensemble sur la nature et le caractère de ce spectacle.

(1) Voir la Revue de septembre.

De toutes les choses imaginées pour créer du plaisir, il n'en est peut-être aucune plus ingénieuse que l'opéra. C'est là que la poésie, la musique, la danse, la peinture, réunissent leurs attraits pour enchanter les sens, séduire le cœur et faire illusion à l'esprit. Peut-être en est-il de l'opéra comme des machines les plus composées, dont l'effet dépend du concours harmonique de toutes leurs parties à une même fin. Il n'est donc pas étonnant que dans un temps où l'on s'occupe peu du choix du sujet, où presque personne ne songe à faire exprimer les paroles par la musique, où qui que ce soit enfin ne travaille à mettre de la vérité dans la manière de chanter et de déclamer, non plus qu'à lier les danses au sujet, et à décorer le théâtre convenablement, il n'est pas étonnant, dis-je, que, l'illusion évanouie, un spectacle, qui par sa nature devait être le plus agréable, soit devenu de tous le plus ennuyeux, et que l'opéra ait éprouvé la censure de ceux qui voudraient voir en toutes choses l'imagination d'accord avec la raison.

Gluck semble s'être souvenu de ce paragraphe quand il parle des abus qui « font du plus pompeux et du plus beau de tous les spectacles une chose ridicule et ennuyeuse ». Bien plus, sous la forme d'une critique incidente, Algarotti trace presque le programme du drame lyrique tel que nous le concevons à l'heure actuelle, puisqu'il réclame : l'intérêt du sujet, l'exacte appropriation de la musique aux paroles, la vérité du chant et de la déclamation, l'emploi judicieux et justifié de la danse, le souci de l'exactitude dans les décors.

Pour remédier à un tel désordre, on devrait commencer avant tout par donner de nouvelles lois, s'il est permis de parler ainsi, à tout l'empire musical; il faudrait que chacun fût mis à la place qui lui convient, et que l'on prévînt tous les obstacles qu'éprouvent le Maître de musique et plus encore le Poète qui devrait être au-dessus de tout ; il faudrait enfin couper cours aux prétentions de chacun des virtuoses et aux disputes qui s'élèvent entre eux, plus difficiles à décider que la préséance des ministres dans un congrès.

Ces lois nouvelles que souhaite Algarotti, Gluck va commencer à les mettre en pratique, après avoir protesté, lui aussi, contre les abus traditionnels « introduits soit par la vanité mal entendue des chanteurs, soit par une complaisance exagérée des maîtres », et qui ne laissent pas à l'artiste créateur, au poète la possibilité de présenter au public son œuvre telle qu'il l'a conçue, en un mot de réaliser son rêve.

L'essai d'Algarotti se divise en cinq courts chapitres, intitulés : *Du sujet. De la musique. De la manière de chanter et déclamer. Des ballets. Des décorations.*

Le premier chapitre débute par une déclaration que non seulement Gluck, mais Richard Wagner lui-même par la suite aurait pu signer :

Après que l'on aura établi une bonne discipline sur le théâtre, la première chose que l'on doit bien considérer, c'est le choix du sujet, chose plus importante qu'on ne le croit communément : de là dépend le succès du drame ; c'est la base de l'édifice, la toile sur laquelle le poète a tracé et dessiné le tableau, dont une partie doit être coloriée par le compositeur et l'autre par le maître de ballets. Le poète doit les guider tous deux, ainsi que ceux qui sont chargés du soin des habillements ; c'est lui qui conçoit tout l'ensemble du drame, et les parties qu'il n'exécute pas n'en doivent pas moins être conduites par lui.

Comme on le voit, c'est l'affirmation d'un principe en matière d'art musical et dramatique : la prédominance de l'élément poétique. Il n'y a plus qu'un

degré à franchir pour demander que le compositeur devienne son propre librettiste, théorie qui de nos jours s'est affirmée avec éclat.

Algarotti trace ensuite une brève relation des sujets d'opéra qui étaient, à l'origine, tirés presque exclusivement de la mythologie, et fournissaient le prétexte de drames magnifiques, représentés à la cour des princes, en somptueux apparat, avec un grand luxe de machines, de chœurs et d'instruments plus ou moins liés à l'action. Les sujets mythologiques ont cédé le pas aux sujets historiques, et notre écrivain en donne une raison assez inattendue :

Ce spectacle ayant été ensuite abandonné à des troupes mercenaires, il ne put se maintenir longtemps avec tant d'appareil et de splendeur. Les gages des musiciens étaient petits dans les commencements : une certaine chanteuse fut surnommée la *cent-vingt* pour un pareil nombre d'écus qu'on lui donna dans un carnaval. Bientôt les prix furent excessifs : on abandonna les sujets de la fable, on employa ceux de l'histoire : au lieu de ces machines si coûteuses, on introduisit dans les entr'actes des intermèdes et ensuite de simples ballets.

Il est vrai que cet usage n'est pas sans inconvénients, tant dans les sujets fabuleux que dans les historiques. Les premiers, par le grand nombre de machines et par l'appareil qu'ils exigent, resserrent le poète dans un trop petit espace, en sorte qu'il ne peut ni développer sa fable convenablement, ni faire agir dans une certaine étendue les caractères et les passions : chose nécessaire dans un opéra qui n'est au fond qu'une tragédie récitée en musique, ainsi que les tragédies grecques.

En effet, les opéras français, sans parler de nos premiers poèmes, ne sont le plus souvent qu'une enfilade de madrigaux, et quelques-uns ont plus l'air d'une mascarade que d'un drame ; aussi un homme d'un goût un peu sévère a dit en France que l'opéra était le grotesque de la poésie.

D'un autre côté, les sujets historiques pèchent par une trop grande sévérité, et il est bien difficile de trouver des divertissements qui puissent s'y lier. Comment introduire un ballet de Romains dans un sujet tiré de leur histoire ? Peut-être une gigue dansée dans le *Caton d'Utique* par les soldats légionnaires sera-t-elle moins ridicule qu'une forlane de barcarole ; mais elle n'en sera pas moins postiche et déplacée, ne pouvant naître du sujet, ni faire partie de l'action.

A ce paragraphe la préface d'*Alceste* ne fournit pas d'allusion directe ; mais toute la carrière de Gluck montre combien de telles préoccupations hantaient son esprit. On sait s'il devint difficile dans le choix de ses livrets, et comme il s'appliquait à faire de l'opéra une tragédie musicale, à éviter l' « enfilade de madrigaux », à n'introduire l'élément surnaturel que dans la mesure où il donnait plus de force à l'action ; on connaît enfin son peu de goût pour les danses, telles qu'elles étaient imposées par les habitudes théâtrales de son temps, et les luttes, parfois âpres, qu'il soutint contre les maîtres de ballet, car il alla jusqu'à laisser ajouter dans ses opéras par d'autres compositeurs le divertissement chorégraphique, final et traditionnel, plutôt que de se diminuer à ses propres yeux en l'écrivant lui-même, lorsqu'il le jugeait illogique et par conséquent inutile.

Il appliquera, en somme, à son usage les principes excellents que, sur ce point, Algarotti résume à la fin du premier chapitre :

La qualité essentielle du sujet est sans doute qu'il contienne une action connue, grande, intéressante, et assez merveilleuse pour que les yeux et les oreilles soient enchantés de toutes parts, et que l'empire de l'opéra étende ses limites plus loin

qu'il n'a fait jusqu'ici. Il faut que ce sujet, propre à l'intéresser, soit mêlé non seulement d'airs et de duos, mais encore de trios, de quatuors, de chœurs, de danses, de variétés de décorations et de spectacles, en sorte que toutes ces choses naissent du fond de l'action et soient au poème ce que de sages ornements sont à la bonne architecture.

Le second chapitre, *De la musique*, se rapporte plus directement aux vues exprimées par Gluck dans son Epître dédicatoire, et doit pour cette raison nous intéresser davantage :

Si quelque faculté ou quelque art a besoin d'être ramené vers ses principes, c'est surtout la musique, tant elle a dégénéré de son ancienne gravité et est devenue, comme on l'a dit autrefois, *effeminata et impudicis modis facta*. La principale cause de ce désordre est que le compositeur veut travailler pour lui et plaire comme musicien ; il ne saurait se persuader qu'il doit être subordonné et que la musique ne peut atteindre à son plus grand effet qu'en qualité de compagne et d'auxiliaire de la poésie. Son office est de disposer l'âme à recevoir les impressions des vers, d'exciter des émotions analogues aux idées particulières et déterminées produites par le poète, et d'ajouter enfin une vigueur et une énergie nouvelles au langage des Muses.

C'est là ce que répétera Gluck en termes peu différents, lorsqu'il voudra « réduire la musique à son véritable but, qui est de fortifier la poésie par une expression nouvelle, de rendre plus saisissantes les situations de la fable, sans interrompre l'action, sans même la refroidir avec des ornements inutiles ».

Algarotti défend ensuite l'opéra contre le vieux reproche qu'on lui adressait de faire mourir les gens en chantant, ce qui ne serait pas plus ridicule, dit-il, que de les faire mourir en déclamant des vers « si les cadences et les roulements (1) ne troublaient pas le langage des passions, si la musique était d'accord avec elles ». Et, comme un gros danger, il signale l'une des causes qui ne devaient pas échapper à Gluck, et qui ont amené progressivement le déclin de l'opéra :

On sait qu'autrefois les poètes étaient en même temps musiciens ; alors la musique vocale était telle qu'elle devait être dans sa véritable institution : une expression plus animée des pensées et des affections de l'âme. Aujourd'hui que les deux sœurs, la poésie et la musique, marchent séparément, il arrive souvent que l'une ayant à colorier ce que l'autre a dessiné, elle emploie à la vérité des couleurs brillantes, mais aux dépens de la régularité des contours.

Ici Algarotti pousse la démonstration plus avant, et pénètre dans le détail de quelques éléments musicaux :

La symphonie ou ouverture de l'opéra, toujours composée d'un mouvement grave et de deux allegro, peut être comparée aux exordes des écrivains médiocres qui roulent toujours sur la grandeur du sujet et la petitesse de leur génie, et que l'on peut placer indifféremment à la tête de quelque ouvrage que ce soit. Cette sorte de symphonie devrait au contraire faire partie de l'action, ainsi que l'exorde du discours, et préparer les auditeurs à recevoir les impressions du drame même. Une ouverture qui annonce la mort funeste de Didon doit être différente de celle qui nous dispose à voir les appas de Thétis et Pélée.

Tout ce paragraphe sera repris par Gluck, qui le résume en cette unique

(1) Sortes de vocalises.

phrase : l'ouverture doit « éclairer les spectateurs sur l'action et en être, pour ainsi dire, l'argument, la préface ». De l'ouverture Algarotti passe au récitatif, que les auteurs de son temps semblent trop négliger, comme s'il n'était point propre, dit-il, à faire plaisir :

Cependant, on se souvient encore de certains traits de simple récitatif qui remuaient l'âme plus que n'a fait aucune ariette de nos jours. Si les récitatifs dans la chaleur de la passion étaient plus souvent accompagnés d'instruments, sans doute ils auraient plus de chaleur et de vie;... il y aurait moins de disproportion entre la marche du récitatif et celle des ariettes. Elle est telle aujourd'hui que l'on croit voir quelqu'un qui, en marchant, détache de temps en temps des sauts et des entrechats. Peut-être, pour parvenir à ce point, on ferait mieux de charger moins les ariettes d'accompagnements, on ferait moins briller les dessus (1) qui couvrent les voix, on multiplierait les violoncelles, on rétablirait les luths et les harpes, ainsi que les dessus de viole qui remplissaient autrefois l'intervalle entre les violons et les basses, et qui ajoutaient à l'harmonie (2) .... Ce serait encore une variété et un plaisir nouveau de faire accompagner les airs par diverses sortes d'instruments analogues au caractère des paroles, et qui entrassent à propos, selon que l'exigerait l'expression de la passion. De cette manière, l'accompagnement et l'harmonie seraient comme le nombre d'une belle prose, lequel doit être, selon le Père Segneri, pareil au battement des marteaux sur l'enclume, musique à la fois et travail.

Les deux points de cette argumentation portent d'une part sur l'adjonction de l'orchestre au récitatif, de l'autre sur la variété instrumentale dans l'accompagnement des airs. Gluck ne les oubliera pas, car il pensait « que la partie instrumentale devait se mesurer à l'intérêt et à la passion des situations ; qu'il ne fallait pas permettre qu'une coupure disparate entre l'air et le récitatif vînt tronquer à contresens la période et enlever à l'action sa force et sa chaleur ». C'est bien la même idée exprimée sous deux formes différentes, l'une plus développée, l'autre plus concise.

La similitude des points de vue n'est pas moins grande en ce qui concerne la ritournelle :

Les ritournelles seraient plus courtes, et il conviendrait dans quelques occasions, par exemple, dans les airs de fureur, de les bannir tout à fait. N'est-il pas contre toute vraisemblance qu'un personnage en colère attende patiemment la fin de la ritournelle pour s'abandonner à la passion dont il est agité ?

Gluck dira plus simplement et plus brièvement : « Je n'ai pas voulu arrêter l'acteur dans la chaleur du dialogue pour attendre une insipide ritournelle. »

Algarotti et Gluck se rencontrent encore pour vanter les charmes de la simplicité, et rejeter au second plan les artifices plus ou moins compliqués du contrepoint qui constituent un étalage de science parfois nuisible à l'effet dramatique :

La simple mélodie allant sans cesse à son but d'un même pas et d'un même ton fera très bien ce que n'aura pu faire le contrepoint ; et, quoique la mélodie, pour être bien traitée, n'exige pas autant la science, il n'en est pas moins vrai qu'elle suppose un discernement délicat et un goût exquis. Par exemple, ce n'est pas sans

(1) C'est ainsi que l'on désignait au XVIIIe siècle les premiers violons.

(2) Au luth près, tout ce programme est à peu près réalisé dans l'orchestre de Gluck.

danger pour le bon effet de la mélodie, que le chant parcourt de grands intervalles ; on doit employer les sons les plus hauts dans la musique avec autant de circonspection que les grands coups de lumière dans la peinture, de manière à ne pas rompre l'accord du tableau..... Les motifs et les modulations des airs devraient être simples, naturels, et non point détournés, embarrassés et faussement merveilleux, tels qu'on les entend partout, en sorte qu'on crût voir renaître pour la musique le seizième siècle. La belle simplicité qui peut seule imiter la nature a toujours été préférée par tous les gens de goût à tous les raffinements de l'art.

Une telle déclaration s'accorde avec celle de l'auteur d'*Alceste*, lorsqu'il écrit dans sa préface : « J'ai cru que tout mon travail devait tendre à la recherche d'une noble simplicité, évitant de faire ostentation de difficultés au préjudice de la clarté ; la découverte de quelque nouveauté ne m'a semblé précieuse qu'autant qu'elle était d'accord avec la situation. »

Le parallèle se poursuit, aussi curieusement exact, en ce qui concerne la coupe des airs, la répétition des paroles, et les « passages » ou ornements vocaux dont les chanteurs avaient alors la fâcheuse habitude de surcharger la musique confiée à leur virtuosité.

Les passages ne devraient être placés que dans les paroles qui expriment une passion vive ou du mouvement ; partout ailleurs ils ne sont propres qu'à interrompre le sens musical. On ne devrait jamais répéter les paroles, qu'autant que la passion même y conduit, et après que le sens entier de l'air est fini. Rarement devrait-on reprendre la première partie de l'air : c'est une invention moderne, contraire à la marche du discours et de la passion.

Gluck s'exprimera en des termes analogues, ne voulant pas, dit-il, « couper un mot pour retenir le chanteur sur une voyelle favorable pour faire valoir dans un long passage l'agilité de sa belle voix ». Et il ajoute cette phrase bien caractéristique, presque calquée sur celle d'Algarotti : « Je n'ai pas cru devoir glisser rapidement sur la seconde partie d'un air, peut-être la plus passionnée et la plus importante, répéter quatre fois les paroles de la première partie, et terminer l'air, bien que le sens ne soit pas complet, afin de permettre au chanteur de varier capricieusement l'air de plusieurs manières. »

Le développement de l'auteur italien se termine par une affirmation que non seulement Gluck ne repoussera pas, mais que l'école moderne tend de plus en plus à reprendre pour en faire la base du drame lyrique :

Le compositeur doit avoir sans cesse devant les yeux cette vérité, que la musique vocale, tant dans les airs que dans les chants et les récitatifs, ne doit jamais être autre chose que la déclamation même, fortifiée.

Les trois derniers chapitres se rapportent moins directement aux matières qui feront l'objet de l'Epître dédicatoire ; il suffit donc de les résumer ici pour montrer les vues d'Algarotti sur des points qui, d'ailleurs, auront toujours leur importance. Au sujet *de la manière de chanter et de déclamer*, il souhaite que les interprètes prononcent distinctement pour ne pas mettre l'auditeur dans la nécessité de suivre les paroles sur un livret imprimé, « ce qui ferait ressembler l'opéra à ces tableaux sous lesquels l'impéritie de l'exécutant oblige d'écrire : « Cela est un chien, ceci est un cheval. » Il revient sur la cadence qui ne devrait pas ressembler à « un feu d'artifice tiré par les virtuoses à la fin du morceau »,

mais qui devrait être la péroraison logique de l'air même. Enfin, avec une prononciation distincte et des gestes appropriés, la bonne déclamation s'impose dans le récitatif comme dans l'ariette :

Niccolini faisait remarquer qu'il est écrit dans l'affiche de l'Opéra : *on récite par musique,* et non point *on chante ;* mais nos acteurs emploient tout leur art à chanter ou plutôt à fredonner et à arpéger des airs. Quelque belle et décente que fût la musique, ils réussiraient à la rendre efféminée et affectée. Faute d'avoir appris la véritable manière de chanter, ils adaptent les mêmes agréments à toutes sortes de chants, et avec leurs passages, leurs cadences et leurs éclats, ils brodent, ils brouillent et défigurent tout. Un certain maître, voulant reprocher ce défaut à son écolier, disait : « Malheur à moi ! Je t'ai enseigné à chanter, et tu veux jouer du violon ! »... Si une mélodie expressive, accompagnée d'instruments convenables, avait pour base un beau poème, si les chanteurs l'exécutaient sans affectation et avec une action décente, sans doute la musique reproduirait parmi nous les mêmes effets qu'elle enfanta autrefois, lorsqu'elle était accompagnée et fortifiée des mêmes secours. Nos théâtres ne seraient plus faits, comme ils sont aujourd'hui, plutôt pour une salle de danse que pour la représentation de l'opéra. Il semble que les Italiens aient suivi l'avis de ce Français qui disait agréablement que, pour soutenir le spectacle, il fallait allonger les danses et accourcir les jupes.

Le chapitre *des Ballets,* très court, se borne, ou à peu près, au souhait de voir chez les danseurs s'unir harmonieusement le sentiment et la force, la grâce des bras et l'agilité des pieds.

La danse théâtrale doit être une imitation de la nature et des affections de l'âme par le moyen des mouvements du corps ; elle ne doit jamais cesser de peindre par les gestes. Une danse est composée de son exposition, de son nœud et de son dénouement. Le dirai-je ? elle doit être l'expression abrégée, mais exquise d'une action.

Et, s'il admire les danseurs italiens dans le genre comique ou grotesque, il déclare que dans la danse noble les Français l'emportent sur toutes les autres nations : il avait eu sans doute l'occasion d'applaudir à Paris la Sallé, la Camargo, et surtout l'incomparable Dupré.

Le cinquième et dernier chapitre traite des habillements et décorations, qu'il exige plus conformes au temps et au lieu de l'action. Il ne veut plus voir « les compagnons d'Enée une pipe à la bouche avec des culottes à la hollandaise ». Il exige que la richesse et la fantaisie du palais ne nuisent pas à leur vraisemblance et s'harmonisent avec les conditions historiques et géographiques de la pièce, car l'architecture doit être « une imitation de la vraie ». Il insiste enfin, et de façon curieuse, sur l'art d'éclairer le théâtre :

La lumière produirait des effets admirables, si elle était distribuée çà et là en masses plus ou moins fortes, et non avec cette égalité de petites parties, comme c'est l'usage. Il me souvient d'avoir vu dans un mausolée de Bologne quelques peintures grossières barbouillées sur les murs de l'église, et des statues qu'on pouvait plutôt appeler des fantômes de carton, lesquelles, quoique très voisines des yeux, paraissaient du travail le plus fini et du plus beau marbre, par le moyen d'une illumination pratiquée avec des papiers huilés qui représentaient de grands vitraux. Assurément un théâtre illuminé avec un art véritablement pittoresque produirait une complète illusion. On connaîtrait alors mieux que jamais le grand avantage que nous avons à cet égard sur les anciens, par le choix que nous avons fait de la nuit et des lumières pour nos représentations théâtrales.

Il appartenait au XIXᵉ siècle de réaliser avec le gaz et l'électricité le vœu d'Algarotti, qui termine enfin son essai par une assez brève conclusion, quoique dans un sujet aussi étendu bien des choses, selon lui, restent à dire ; mais il confesse que son intention a été seulement d' « indiquer la relation que doivent avoir entre elles diverses parties de l'opéra, pour former un tout régulier et harmonique ».

III

Si l'on rapproche, ainsi qu'on l'a vu plus haut, les deux textes de Gluck et d'Algarotti, il devient manifeste que les mêmes idées se sont présentées à l'esprit des deux auteurs, et que, pour les exprimer, leur plume parfois trace les mêmes mots. Rencontre fortuite ou volontaire, on ne sait trop ; mais il est permis de supposer que l'opuscule du comte italien avait passé sous les yeux du compositeur allemand. Gluck travaillait alors sur des livrets italiens ; il ne devait pas ignorer les écrits d'un amateur éclairé qui jouissait d'un certain renom en tout pays, et dont il avait intérêt sans doute à briguer les suffrages. Sa production demeurait jusque-là plutôt médiocre : il composait des opéras comiques, voire des opérettes, où n'apparaissait nulle trace des réformes prochaines, où ne se manifestait aucune révolte contre les abus du jour. Peut-être un tel essai fut-il la cause première et déterminante de sa transformation si curieuse et si imprévue, l'étincelle qui fit jaillir la lumière en son esprit. Il ne manquait, on le sait, ni d'ambition ni d'orgueil ; il cherchait tous les moyens de parvenir, à la cour et à la ville ; il tint à affirmer avec éclat la vérité des théories soi-disant nouvelles, et il se proclama novateur, moins peut-être pour obéir aux exigences de sa nature que pour attirer l'attention et trouver un appui dans ces groupes de connaisseurs qui guident la masse du public, dans ces cénacles littéraires et artistiques qui préparent les mouvements d'opinion.

Les théories d'art naissent en effet après les œuvres d'art; on produit, avant de disserter sur la production. Wagner, par exemple, avait écrit la plupart de ses ouvrages, lorsqu'on s'avisa d'en déduire un système auquel il n'avait pas songé tout d'abord ; il s'y soumit de bonne grâce, et l'appliqua même avec moins de rigorisme, presque toujours avec plus de largeur de vues, que ses disciples. Mais, d'autre part, il laissait faire, sachant que les controverses enflamment les partisans, et que les partisans passionnés deviennent des soldats résolus dont l'effort gagne souvent la victoire dans la bataille des idées. Gluck a peut-être ainsi raisonné. Il a pris, sur le tard, l'attitude qui lui semblait le mieux servir ses intérêts ; mais il avait soin de déposer le masque, lorsque le génie musical lui dictait impérieusement sa volonté.

C'est pourquoi il arrive parfois qu'on le surprend lui-même en opposition avec ses principes. Gluck protestait contre les hors-d'œuvre musicaux, mais il maintenait ceux qu'une inspiration heureuse lui avait suggérés. Il aurait peut-être moins dédaigné le contrepoint, s'il s'était reconnu plus de maîtrise en cet art. Il tenait pour une appropriation aussi exacte que possible de la musique à la situation, et pourtant sur ce point l'air d'Orphée, par exemple, prêterait le flanc à la critique. On sait que le motif principal y revient plusieurs fois, toujours uniformément accompagné, et chanté avec la même expression, du moins l'auteur le voulait ainsi. Alors pourquoi revient-il trois fois, plutôt que deux ou quatre ? Si l'accompagnement avait été varié, chaque fois plus per-

suasif, plus éloquent, plus passionné, on comprendrait qu'il y eût un *dernier* couplet: celui après lequel le héros doit se taire, parce qu'il n'a plus rien à dire, sa plainte ayant atteint, si l'on peut s'exprimer ainsi, le maximum expressif. Ici donc le sentiment mélodique a prévalu; l'air domine la situation, et telle en est la beauté qu'on a peine à blâmer l'auteur pour cette infraction à sa règle. Gluck, nous l'avons vu, prétendait que l'ouverture éclairât le spectateur sur l'action, et qu'elle en fût « l'argument, la préface ». Cependant, lorsqu'il donnait *Armide* à Paris, il s'abstenait d'écrire une ouverture originale, et plaçait en tête de son opéra celle de *Telemacco*, déjà vieille de dix ans, et médiocrement en rapport avec sa nouvelle destination. Dans cet ordre d'idées, mon savant confrère, M. Wotquenne, bibliothécaire du Conservatoire de Bruxelles, prépare un travail qui nous réserve d'ailleurs plus d'une surprise ; il a retrouvé plusieurs œuvres de Gluck, notamment des opérettes que l'on croyait perdues à jamais ; et il nous montrera bientôt, avec preuves à l'appui, comment la plupart des morceaux que nous admirons dans ses derniers ouvrages, écrits selon les principes d'*Alceste,* sont plus ou moins tirés des œuvres de jeunesse où sans trop d'éclat s'était essayé son génie.

La grandeur de Gluck n'en sera pas trop diminuée, parce que, pour juger les artistes, la postérité s'inquiète moins de leurs théories que de leur production. Certes, les théories de Gluck s'imposent même encore aujourd'hui; mais, nous l'avons vu, elles ne constituent pas son bien propre. Algarotti les avait formulées plusieurs années avant lui, et Algarotti, très probablement, n'était lui-même que l'écho de son temps, peut-être aussi du temps qui l'avait précédé : car de tels principes sont de tous les temps et de tous les pays ; ils étaient déjà ceux de Lulli et de Rameau, dont Gluck n'aurait jamais éclipsé la gloire, s'il n'eût connu leurs travaux. On ne voit pas trop, en effet, un compositeur méconnaissant de parti pris la situation qu'il doit traiter, et lui donnant volontairement une traduction musicale erronée. Lorsqu'il se trompe, c'est malgré lui ; chacun se sert des moyens qu'il tient de la nature, et parle le langage qu'il a appris.

S'il peut être question de vérité en un sujet comme le théâtre, où tout est mensonge, ou du moins illusion, il faut convenir que cette vérité n'est pas une ; elle est multiple et varie avec le tempérament de chacun. Aussi les maîtres les plus divers s'en réclament-ils également et ils s'estiment sincères, Meyerbeer, Halévy, Gounod et Verdi, tout autant que Mozart, Spontini, Weber et Wagner. Rossini même et Donizetti ont cru la posséder, et quelques-unes de leurs pages nous donneraient encore à penser qu'ils ne se trompaient pas. Nos grand'-mères ont pleuré en écoutant la Malibran chanter dans *Othello* la romance de Desdémone « Assise au pied d'un saule ». Nos petits-neveux souriront peut-être aux efforts où se dépense aujourd'hui un Richard Strauss. C'est que la vérité dramatique ne se montre pas à l'artiste telle que les poètes ont coutume de la représenter. Bien loin d'être nue, elle porte un costume, celui de son temps, et ce costume, se modifiant presque à chaque génération, subit les caprices de la mode. De là vient ce désaccord si fréquent dans les jugements portés par les contemporains d'une œuvre et leurs héritiers.

Mais il est une beauté d'ordre supérieur qui échappe aux définitions et que les gens de goût cependant ne manquent point de reconnaître. Qu'on la nomme inspiration, science ou génie, elle est le souffle divin, la flamme éternelle qui

imprime aux ouvrages le sceau de la vie. C'est par elle que certains chants se transmettent d'âge en âge ; c'est par elle que, loin des règles empiriques et des conventions éphémères, certains compositeurs échappent à l'oubli ; c'est par elle enfin que pour jamais, avec ou sans la préface d'*Alceste*, plus ou moins empruntée aux essais d'Algarotti, Gluck a conquis des droits à l'immortalité.

CHARLES MALHERBE.

L'opinion d'un Français sur la musique italienne au XVIIe siècle.

On admet généralement que, jusqu'aux dernières années du XVIIe siècle, la musique française s'est développée en dehors de toute influence étrangère, tirant de son propre fonds à peu près tous les éléments de ce style original qui s'oppose si nettement par la suite aux œuvres de l'art italien. Nos compositeurs seraient restés ignorants fort longtemps de ce qui se faisait hors des frontières ; leur indifférence superbe aurait égalé celle des Italiens, leurs rivaux futurs, lesquels ont toujours volontiers professé que leur musique est toute la musique. Que cette opinion courante renferme une assez grande part de vérité, cela demeurera vraisemblablement acquis. Mais à mesure que sera étudiée plus à fond la première période de l'art moderne français, ces soixante années qui vont de 1590 à 1650 environ, on se convaincra mieux qu'elle ne doit pas être admise sans restrictions. Si nos musiciens n'ont guère imité directement les procédés de l'école italienne, certains d'entre eux, professionnels ou simples *dilettanti*, se sont toujours montrés curieux de se tenir assez exactement au courant de ses tentatives et de ses méthodes.

Le petit livre du violiste Maugars (*Response à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie*) est déjà bien connu des musicologues. Maugars, vers 1633, visitait Rome et Venise. Sous forme de lettre il a fait part, à son correspondant anonyme aussi bien qu'au public, de ses remarques judicieuses sur le caractère si dissemblable de l'art des deux pays et sur ce que nos artistes gagneraient à vivre à l'avenir moins renfermés en eux-mêmes. Il ne fut vraisemblablement pas le seul à rédiger ses impressions d'outre-monts pour l'instruction de ses compatriotes. Je signalerai tout au moins une autre relation, beaucoup moins étendue malheureusement et plus spéciale que la sienne, mais qui a du moins ce mérite d'être demeurée jusqu'à présent inédite.

Vers la fin de l'an 1645, un érudit français, Ismaël Boulliau, astronome, mathématicien, historien, théologien et philologue, voyageait aussi en Italie. D'abord secrétaire du bibliothécaire du roi, Jacques Dupuy, puis attaché au président de Thou qu'il avait accompagné en Hollande, il était resté en communication assidue avec ces deux personnages, entretenant d'ailleurs une ample correspondance avec tous les érudits de son temps. Sans doute, au cours de ses pérégrinations qui le menèrent en Allemagne, en Pologne et jusqu'en Orient, il est beaucoup plus curieux de réunir des manuscrits grecs ou latins, des livres rares et des antiquités de toutes sortes que de disserter doctement sur la musique qu'il entendait. Cependant, à l'expresse demande de Jacques Dupuy lui-même,

il a cru devoir nous en dire quelque chose. « Encore que j'ayme la Musique autant ou plus qu'un autre quel qu'il puisse estre, écrit-il, et que je me sois pleu dans la Théorie de cette science, que l'un de mes plus aggréables divertissements en cette ville soit d'ouyr la Musique dans les Eglises, si vous ne m'aviés néant moins commandé de vous dire mon sentiment touchant la Musique italienne et françoise, de la différence qu'il y a entre les manières de chanter des deux nations, je ne me serois pas advisé de vous en escrire, de peur de passer pour un esprit peu sérieux et qui ne s'attache qu'à des spéculations inutiles. La demande que vous m'avés faicte me met à couvert du blasme et de la raillerie et me donne la hardiesse et la liberté toute entière d'en discourir et d'en dire mon advis (1). »

Sa réputation d'homme sérieux ainsi mise à couvert, notre voyageur peut commencer ses observations. La première remarque qu'il fait, celle qui lui semble la plus significative, est bien faite pour surprendre ceux qui estiment que l'Italie fut de tout temps la terre privilégiée, la véritable patrie de la musique et du beau chant. A en croire Boulliau, l'art n'y aurait point au contraire de racines profondes. Le peuple ne chante pas et il n'existe guère de musique populaire. La France est beaucoup mieux partagée sous ce rapport. « L'on peut dire raisonnablement et avec le fondement de l'expérience que la nation française chante naturellement, mais que l'italienne n'a aucune aptitude naturelle à la modulation et au chant (ou au moins qu'elle la perd par quelque accident). L'expérience le prouve. Les vauxdevilles de Paris, *verbi gratia* « la Nopce de Jehanne », « Galas », « Jehan de Werth », sont chants musicaux propres à entrer dans l'harmonie ; et toutes les voix ordinaires des laquais et autres se conduisent si naturellement selon le genre diatonique que pour leur apprendre à chanter il faut peu de temps. Au contraire, en Italie, le commun peuple et en général tous ceux qui n'ont pas appris la Musique ne peuvent pas chanter et leur voix est inepte à entonner les tons différens d'un tetracorde ou hexacorde. Et je peux vous dire une vérité : que je n'ay entendu chanter le commun peuple que rarement et très mal, et sans leur faire tort, on peut dire que leur chant est plustost béellement que mélodie ou modulation et il est vray aussy que toutes leurs chansons sont sur le mesme air... »

En bon philologue, de ce fait si particulier Boulliau propose une explication qui a du moins le mérite d'être fort ingénieuse. Ce serait, selon lui, le caractère particulièrement accentué, mélodique en un certain sens, de la langue italienne qui serait cause de l'inaptitude naturelle des Italiens en matière de chant. Tandis que les Français usent, en parlant, d'une prononciation simple et unie, sans flexion, sans prolongement exagéré de la voix sur telle syllabe, les Italiens ont transporté dans leur discours quelque chose de la modulation « ...par le moyen de l'accent sur lequel ils tiennent la tension de la voix ferme... Mais comme ce n'est ny par tons, ny par demy-tons, mais par des intervalles qui ne sont point dans les systèmes de la Musique, les organes insensiblement s'accoutument a cette prolation meslée de modulation imparfaicte. Et de là vient que les organes

(1) Ismaël Boulliau écrit de Venise, où il a fait le plus long séjour. Sa correspondance avec Jacques Dupuy remplit le 18e volume du fonds Dupuy (Bibliothèque Nationale). Mais la lettre sur la musique dont il est ici question a été distraite de ce recueil. On la trouvera dans un autre volume de la même collection (fonds Dupuy, no 630, fo 18).

ayant perdu l'aptitude naturelle à entonner simplement et droictement les tons, il leur faut ensuite un long exercice pour recouvrer la facilité de chanter. »

Nous voilà bien loin de la théorie qui servira de base à la *Lettre sur la Musique françoise :* « On peut concevoir des langues plus propres à la musique les unes que les autres... Or s'il y a en Europe une langue propre à la musique, c'est certainement l'italienne ; car cette langue est douce, sonore, harmonieuse et *accentuée* plus qu'aucune autre... il n'y a ni mesure ni mélodie dans la musique françoise, parce que la langue n'en est pas susceptible... »

C'est dans le caractère de la langue italienne que Rousseau voit la raison d'une supériorité musicale qu'il tient pour indiscutable : tandis que pour le voyageur de 1645 la prononciation en corrompt au contraire les organes, « qui perdent la disposition naturelle qu'ils ont pour entonner les tons d'un tétracorde !... »

Et l'histoire tendrait à donner raison plutôt à Boulliau. Car, il n'apparaît pas que, ni dans l'antiquité, ni au moyen âge, les peuples d'Italie se soient révélés comme doués d'aptitudes musicales singulières. Au contraire : puisqu'il a fallu qu'ils apprissent tout d'abord leur art à l'école des contrepointistes gallo-belges ou flamands. Ils ont pris par la suite une magnifique revanche. Mais ils avaient déjà de grands maîtres que leurs chapelles les plus réputées ne recrutaient encore ordinairement leurs chanteurs qu'en Espagne, en France ou dans les Flandres (1). Il faut attendre le XVIIe siècle pour pouvoir citer des noms de virtuoses italiens notables. Encore à cette époque la supériorité des chanteurs étrangers reste-t-elle incontestable : les Français tout particulièrement, pour les qualités purement vocales, le charme, la douceur et la délicatesse, sont hautement préférés, même par des maîtres italiens (2).

Quoi qu'on puisse penser de la valeur de l'explication suggérée par Boulliau, ceci reste à retenir de son observation, que la musique lui semble moins naturelle aux Italiens qu'à d'autres peuples, et que l'habileté que certains d'entre eux se sont acquise en cet art est moins le fruit d'heureuses dispositions que d'un travail opiniâtre. Fort légitimement, il en tire cette conclusion qu'il est naturel que ces habiles se plaisent à un art particulièrement savant et raffiné :

(1) On pourra, pour s'en convaincre, parcourir les liste des chanteurs de la chapelle des papes donnée par Haberl (*Bausteine für Musikgeschichte ; III : Die Rœmische Schola Cantorum und die pæpstlichen Kapellsænger...*). Jusqu'à la fin du XVIe siècle, les noms italiens y sont très rares, et ceux qui s'y rencontrent peuvent fort bien être le plus souvent des noms étrangers traduits. Les Flamands, les Français, les Espagnols y sont bien plus nombreux.

(2) Tous les Français de ce temps opposent constamment la douceur française à la dureté du chant italien... « Nos chantres, dit le Père Mersenne (*Harmonie universelle*, IV), les surpassent en mignardise, mais non en vigueur. » Maugars, tout admirateur qu'il soit de l'art ultramontain, confesse également son infériorité sur ce point : « Ils ont certaines flexions de voix que nous n'avons point ; il est vray qu'ils font leurs passages avec plus de *rudesse*, mais aujourdhuy ils commencent à s'en corriger. » Enfin le compositeur Luigi Rossi, lequel vint à Paris donner son *Orfeo* en 1647, ne pouvait plus souffrir que ses airs fussent chantés par ses compatriotes, une fois de retour à Rome. C'est Saint-Evremond qui l'affirme (*Lettre sur les Opéra, à M. le duc de Buckingham*) : « Il se rendit tous les musiciens de sa nation ennemis, disant hautement à Rome, comme il avoit dit à Paris, que pour rendre une musique agréable, il fallait des airs italiens dans la bouche des François. » Voir ici même, à ce sujet, les articles de M. Romain Rolland sur ce compositeur (Revue de juin et octobre 1901).

« L'italien, qui n'acquiert la faculté de chanter que par un long exercice... a le (genre) chromatique plus aggréable comme plus artificieux... » Moins musicien que ne l'était Maugars, il n'analyse pas dans le détail les œuvres qu'il put entendre. Il a su cependant noter au passage quelques traits caractéristiques, dont les uns furent propres à l'art de ce temps, tandis que d'autres se sont prodigieusement développés plus tard, aux époques de la décadence. C'est ainsi qu'il signale — déjà — l'abus des grands traits de virtuosité, les tremblements de voix, dit-il, précédés de « fredons découpés qui imitent de fort près les diminutions qui se font sur le luth et sur le violon... Ceux qui ne sont pas accoustumés à cette façon de chanter malaisément se peuvent-ils tenir de rire. » Il juge les répétitions trop fréquentes des paroles « un peu ennuïeuses ». La musique sacrée ne lui parut pas toujours assez grave ; elle est souvent « plus propre à faire dancer qu'exciter à dévotion ». Mais il loue sans réserves certaines hardiesses harmoniques, l'emploi des belles dissonances expressives, sans compter « une autre gentillesse... qui est que dans une mesme chanson il y aura divers tons, les uns différent des autres. On sent avec un merveilleux chatouillement de l'oreille le changement de mode, comme de Phrygien en Lydien, de Dorien en Ionien, etc..., ce qui fait un très bel effet dans la modulation (1). »

Ce qui le frappe surtout, c'est l'expression variée, pathétique et profonde que recherchent les Italiens en composant leur airs... « Ils sçavent fort bien accommoder les qualités du chant à celles des paroles ; c'est-à-dire à des paroles tristes un chant plaintif : à des mouvemens de cholère ou de caprice, ils donnent des mouvemens de la voix convenables (2). » Il n'avait rien entendu de tel chez nous, et cette véhémence passionnée, que d'aucuns, lui-même aussi, jugeront parfois excessive et outrée, était bien pour le surprendre. Non pas que nos airs de cour, nos chansons fussent, à vrai dire, dénués d'expression. Mais cette expression se confine en des limites étroites.

Nos musiciens, avec les poètes qui riment pour eux, ne s'essayent guère qu'à

(1) Est-il besoin de dire que ces prétendus modes phrygien, lydien, dorien ou ionien ne sont rien autre chose que des tonalités différentes majeures ou mineures, sans rien de particulier dans leurs gammes? Notre notion moderne de gammes transposées en plusieurs tons n'existe pas encore, et les compositeurs, pour désigner ce que nous appellerions le ton d'un morceau, se servent soit des modes ecclésiastiques ramenés par l'usage à une tonalité fixe, soit des modes antiques pareillement arrêtés, mais sur le nom desquels ils sont loin à l'ordinaire de s'entendre.

(2) Tous les Français de ce temps font la même remarque. L'expression très réaliste, passionnée et vivante de ces airs italiens contrastait vivement avec le charme mélancolique et tendre mais assez uniforme de la plupart des chansons françaises. « Leur façon de chanter est bien plus animée que la notre, dit Maugars... ils sont incomparables et inimitables..... non seulement pour le chant, mais encore pour l'expression des paroles..... » Le P. Mersenne, plutôt peut-être sur la foi de quelque correspondant que par son expérience propre, porte le même jugement : « Quant aux Italiens, ils observent plusieurs choses dans leurs récits dont les nôtres sont privez, parce qu'ils représentent tant qu'ils peuvent les passions et les affections de l'âme et de l'esprit : par exemple, la cholère, la fureur, le dépit, la rage, les défaillances de cœur et plusieurs autres passions avec une violence si estrange que l'on jugeroit quasi qu'ils sont touchez des mêmes affections qu'ils représentent en chantant : au lieu que nos françois se contentent de flatter l'oreille et qu'ils usent d'une douceur perpétuelle dans leurs chants, ce qui en empesche l'énergie. « (*Harmonie universelle*, VI, p. 356.)

la peinture de sentiments assez peu variés. Les passions violentes les effraient et leur semblent hors du domaine de leur art. La volupté délicate, tant soit peu précieuse, de leurs chansons d'amour, la mélancolique tendresse et les plaintes qui s'affinent volontiers en *concetti* de leurs amants rebutés et trahis, tout cela ne sort pas de ces affections tempérées qui ne troublent point l'âme jusqu'en ses profondeurs. Art charmant fait de juste expression et d'élégante finesse, certes, mais art de cour et de salon, créé pour le divertissement d'une société polie, intelligente et raffinée, que rebuterait une imitation trop directe de la nature vraie et qui trouve ailleurs, dans le robuste et mâle langage de la tragédie, les fortes émotions et le pathétique qu'elle ne va pas demander à la musique.

Ces admirateurs de Corneille souffriraient impatiemment que la musicien voulût s'essayer au grand style de la muse tragique. Ils s'en gardent d'ailleurs et se refusent à sortir des limites qu'ils se sont assignées : « Nos chantres s'imaginent que les exclamations et les accents dont les Italiens usent en chantant tiennent trop de la Tragédie ou de la Comédie ; c'est pourquoi ils ne les veulent pas faire, quoiqu'ils deussent imiter ce qu'ils ont de bon et d'excellent... (1). » En 1636, non plus que dix ans plus tard, les temps de la tragédie lyrique ne sont point encore venus.

Ismaël Boulliau ne s'étend guère sur les opéras qu'il vit à Venise, où les premiers théâtres de musique venaient de s'ouvrir au public. Dans ce qu'il en dit, on sent néanmoins qu'en dépit des objections de la froide raison et de ses préjugés français, il n'est pas demeuré insensible à la forme nouvelle qui lui était révélée. Peut-être est-ce quelque œuvre du grand Monteverde, mort depuis trois ans à peine, qui en a enseigné la beauté profonde... « La musique est très bien adaptée aux paroles et à ce qu'elles expriment, et je ne pense pas qu'en tout autre langue on pûst si bien exprimer des passions par le chant ; la nostre comme sçavez n'est pas intelligible, et à moins de sçavoir ce que l'on chante, il est impossible de distinguer les mots et les syllabes. Mais après avoir bien considéré le tout, il n'est pas possible qu'en chantant on puisse exprimer une furie, une passion de cholère ou autre avec une belle issue. Une chose surtout me semble ridicule, de voir une personne raisonner en musique, faire l'orateur, l'homme d'affaires. Vouloir persuader par des raisons sérieuses et chanter me paroist incompatible. Il faut pourtant dire qu'en ce genre, ce qui s'y peut de bien, les Italiens l'ont trouvé... (2) » Il est curieux de voir Saint-Evremond reprendre plus tard les mêmes critiques et presque en les mêmes termes. Mais la condamnation définitive de l'opéra qu'il prononce montre bien qu'il ne sentait pas assez la musique pour passer sur une invraisemblance apparente que la stricte raison pourrait condamner, si elle n'était pas la condition de beautés supérieures. Plus artiste au fond, Boulliau, si l'on peut dire, n'a protesté que pour la forme. Car le correspondant de Jacques Dupuy avait été touché par la grâce. Il a pressenti ce que l'art italien avait alors de supérieur et par quoi son originalité pouvait susciter une féconde rivalité. Son modeste témoignage

(1) Mersenne, *Harmonie universelle*, VI.

(2) Ce passage est tiré d'une autre lettre de Boulliau du 10 février 1646 (fonds Dupuy 18, f° 41). Quand il écrit la précédente, il ignorait encore l'opéra... « Quand à leurs Comédies en musique je n'en peux juger, d'autant que je n'en ay poinct encores veu ny ouy depuis que je suis à Venise... »

a peut-être servi à revéler à nos artistes quelque chose de cette musique « plus artificieuse, plus diversifiée et composée avec plus d'art que la nostre » et telle que « ceux qui sçavent la Musique ne la mépriseront jamais ».

HENRI QUITTARD.

Études d'Esthétique musicale. — VII. LA MUSIQUE ET LE LANGAGE D'APRÈS HERBERT SPENCER (1).

La théorie de M. Spencer a été récemment l'objet d'une critique approfondie en Angleterre et en Allemagne, et les objections essentielles ont été à peu près les mêmes. M. Gurney, dans un ouvrage considérable (2), et M. Stumpf, dans une étude sur l'esthétique musicale anglaise (3), ont nié l'existence des intervalles dans le langage et ont reproché à M. Spencer de les avoir confondus avec de simples changements de ton ; ils les ont considérés comme une exception, un hasard, dans le langage naturel, et ont refusé d'y voir un *intervalle* au sens musical du mot ; ils ont ajouté que la musique pouvait être très expressive sans en faire usage. M. Gurney cite, comme exemple, l'*Adieu* de Schubert, où la même note est répétée une dizaine de fois dans une situation très dramatique ; M. Stumpf cite aussi *la Mort et la jeune fille.*

Cette première objection est peu fondée (4). Sans doute, lès intervalles n'ont pas, dans le langage naturel, la même précision que dans la musique ; mais ne pas les y reconnaître, c'est nier l'évidence. M. Spencer n'a pas dit qu'on soit passé du langage à la musique sans transition ; il a montré, au contraire, qu'entre le point de départ et le point d'arrivée, il y avait un développement dans lequel les éléments musicaux de la parole se précisaient de plus en plus. Les deux mélodies de Schubert qu'on lui oppose ne sont pas heureusement choisies. Il y a bien, dans l'*Adieu,* un passage très expressif et sans intervalles ; mais n'y a-t-il pas aussi des cas où la douleur, au lieu de se répandre en cris et en gestes, supprime les signes habituels de l'activité de l'âme, nous plonge dans l'accablement et se traduit par une voix basse, traînante, résignée? La volonté ne peut-elle pas la maîtriser? La belle phrase de l'*Adieu* exprime une

(1) Voir la Revue d'août.

(2) *Power of Sounds* (Londres, 1880) ; v. le ch. XXI.

(3) Voir la *Musikalische Vierteljahrschrift*, 1885, 3e cahier. Cette étude contient d'intéressantes indications biographiques dont j'ai fait mon profit. Voir aussi une étude faite à l'occasion de la précédente par M. Th. Lipps, dans la revue *Philosophische Vorträge*. M. Lipps espère qu'on va être « débarrassé de la théorie qui fait venir la musique du langage, comme de celle qui fait venir le rythme de la danse ».

(4) Elle n'est pas plus nouvelle que la théorie elle-même. On la trouve dans le livre de DE CHABANON, *Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art*, Paris, 1779. De Chabanon combat à la fois la théorie de la formation du chant par le langage et celle du langage par les cris naturels et les sons imitatifs (ch. VII et VIII) : « Les procédés de la musique et du langage diffèrent entièrement. Le chant n'admet que des intervalles appréciables à l'oreille et au calcul ; ceux de la langue parlée ne peuvent pas se calculer (p. 57). » Il n'admet même pas l'influence de la prosodie sur le chant. — Condillac lui-même n'admet les intervalles du langage qu'à titre d'exception : « Le projet de noter le reste de la déclamation est impossible, car les inflexions de la voix y sont si faibles, que, pour en apprécier les tons, il faudrait altérer les intervalles au point que la déclamation choquerait ce que nous appelons la *nature.* » (*Op. cit.*, p. 337)

douleur réfléchie et profonde à la fois, apaisée et dominée par une pensée grave: elle est immobile et figée comme Niobé regardant le ciel. Quant à l'autre mélodie, elle ne peut être citée ici ; cette mélopée sans éclat est on ne peut mieux appropriée, selon les idées de M. Spencer, à un être abstrait qui est la négation même de tout mouvement passionné et qui, en outre, dans les paroles que le poète lui a prêtées, n'exprime que l'idée du repos absolu.

M. Stumpf, après avoir signalé le caractère indéterminé des intervalles dans le langage, ajoute que là où on les emploie, ils produisent un mauvais effet et font dire de l'orateur qu'il parle mal, en un mot qu'il *chante*. C'est là une idée contraire à l'expérience et à l'opinion des grands maîtres. « L'organe de la voix, dit Cicéron, en parlant de l'orateur idéal, produit et doit produire des sons aigus et graves, vifs et lents, *hauts et bas ;* ce sont pour l'orateur comme les couleurs qui servent aux peintres pour varier leurs tableaux. » Fénelon estime « que la diction est une espèce de musique et que toute sa beauté consiste dans la variété de tons qui haussent ou qui baissent, selon les choses qu'ils doivent exprimer ». — « Une voix sans inflexions, dit Voltaire, serait une voix sans grâce. » M. Legouvé, qui cite les deux premiers de ces témoignages, y ajoute sa propre autorité et celle des grands artistes qu'il a entendus.

Une autre objection, plus sérieuse en apparence, mais encore à côté, est tirée de la tonalité. La tonalité, dit-on, est absente du langage ; or, elle est une condition de la musique. M. Beauquier, dans sa *Philosophie de la musique*, repousse les idées de M. Spencer pour cette seule raison. Elle repose sur une pure illusion. Avant de noter une phrase, le musicien met à la clef un certain nombre de dièses ou de bémols, mais ces signes sont pour l'oreille comme s'ils n'existaient pas. Le choix du ton se résout, pour l'auditeur, dans le choix d'un timbre général. Or, le timbre général, comme nous l'avons dit, existe dans le langage ; de même qu'en entendant un morceau de musique on est choqué d'une fausse note sans savoir dans quel ton l'œuvre est écrite, de même on est frappé dans le langage d'un brusque changement de timbre.

Les lois d'analogie établies par M. Spencer sont d'une application constante; des faits innombrables les justifient en musique, aussi bien parmi les œuvres qu'a provoquées une pensée d'agrément que dans celles où l'on a recherché surtout la nature et la vérité. Dans le domaine où s'est placé le théoricien, on ne peut leur opposer que de petites raisons appuyées sur des exceptions mal interprétées. Dirons-nous donc que la musique est une simple idéalisation du langage dont les accents naturels ont été portés à leur plus haut degré d'expression ? Présentée sous une forme aussi absolue, cette opinion devrait être inadmissible pour quiconque a le sens musical. M. Spencer a observé des faits qui ne peuvent être contestés, mais il en a négligé d'autres qui sont essentiels. Il n'a vu que la figure extérieure de l'art et la forme la plus sensible de son expression ; il n'a pas songé à tous ces caractères d'ordre idéal, attestés par l'expérience même. Il croit tenir la Musique, alors qu'il a effleuré la frange de son manteau.

Une objection plus sérieuse et bien simple a été faite par M. J. Weber. « La musique, dit-il, a pour base la gamme, laquelle n'existe point dans le langage. »

Les effets physiologiques de la passion dans la voix humaine sont des effets instinctifs, indépendants de la volonté, et l'expérience la plus facile permet de

les reconnaître. Si la musique vocale se borne à les reproduire en les accentuant, qu'est-ce donc qu'un musicien ? En quoi l'artiste diffère-t-il des autres hommes ? Quel est ce privilège chimérique d'une faculté créatrice qu'on appelle le génie ou même le talent ? Quel rôle peuvent bien jouer dans la composition, la fantaisie, la liberté, ou simplement (si on soutient avec raison, sans doute, que la liberté et la fantaisie ne s'écartent jamais de la nature), quelle place est réservée au goût ? Pourquoi tant de diversité dans la musique ? Il a suffi, d'après M. Spencer, d'un supplément d'*effort* et d'une simple *exagération* pour passer de l'expression naturelle des sentiments à leur expression artistique. « Les musiciens y ont aidé naturellement, ajoute-t-il, car ils sont en général d'une extrême sensibilité. On nous dépeint Mozart avec un tempérament capable des plus vives affections et très accessible à toutes les impressions. Beethoven, d'après diverses anecdotes, nous apparaît avec un caractère très sensible et très passionné. Ceux qui ont connu Mendelssohn en parlent comme d'un si noble cœur », etc. On ne s'aperçoit pas qu'en parlant ainsi on met l'art à la portée du premier venu. Tous les hommes sont capables de fortes émotions et d'effort ; leur suffira-t-il d'être émus et de noter leur propre langage pour faire une mélodie ? Que de gens tomberaient dans la vase du Tibre, comme Berlioz, sans y trouver une perle ! Que de gens sont affectueux et impressionnables comme Mozart, sensibles comme Beethoven, et incapables, je ne dirai pas de créer, mais seulement de comprendre une œuvre musicale !

Comment M. Spencer explique-t-il la *composition* musicale ? Croit-il que pour écrire une fugue ou une sonate il suffira d'ajouter l'un à l'autre des accents de passion ?

Comment explique-t-il la beauté ? De quel type fourni par l'instinct peut-il rapprocher ce caractère essentiel du langage musical, cette vertu qui, de l'aveu de tous les grands maîtres, résume et remplace l'application des autres règles : le charme ?

La véritable Iphigénie a dû pousser des cris désagréables à l'oreille...

Si l'on veut que la passion n'enlaidisse pas toujours et parle plus d'un langage, pourquoi le musicien choisit-il dans la nature certaines expressions du sentiment à l'exclusion des autres ? Ne serait-ce pas parce que son art, tout en suivant la vie réelle, obéit à des lois qui la dominent ? La théorie anglaise ne néglige pas seulement d'expliquer le beau, elle le rend impossible. Qu'est-ce qu'*exagérer*, sinon altérer des rapports ? Et en altérant des rapports, fait-on autre chose que détruire cette condition de la beauté, la convenance, en même temps qu'on supprime la vérité ? Produit-on autre chose que la caricature ?

En résumé : il y a, entre la musique et le langage naturel de l'émotion, des analogies très nombreuses ; mais il est impossible que l'une soit expliquée par l'autre. Cette théorie de Spencer est à la fois trop simpliste et trop peu artistique. Pour se rendre réellement compte du phénomène musical, on doit tenir compte d'autres éléments plus rares, moins matériels, et, pour tout dire, moins grossiers.

(*A suivre.*) J. C.

Exercices d'analyse

Nous recevons la lettre suivante d'un correspondant qui désire garde l'anonyme :

Neufchâtel (Suisse), 14-10-02.

Monsieur le Rédacteur,

J'ai suivi avec grand intérêt vos *Exercices d'analyse*, où l'harmonie se mêle si agréablement au sens musical et à l'étude esthético-psychologique des œuvres considérées. J'ai même éprouvé un plaisir particulier, en ma qualité de libéral, à voir notre vieux maître Bach si bien apprécié dans un pays catholique comme le vôtre. Mais permettez-moi une remarque. La beauté, la rigoureuse logique du maître n'a-t-elle pas dans une assez notable mesure facilité votre tâche ? Avec Bach, on sait toujours ce que l'auteur a voulu dire, et sa main robuste vous conduit, sans hésitation possible, dans la tonalité qu'il s'est proposé d'établir. L'analyse d'œuvres pareilles est un travail intéressant et utile, parce qu'il vous fait toucher du doigt une construction solide et bien liée. Mais ce même travail serait-il applicable à des produits du génie moderne ? Pourriez-vous, en présence d'un de ces accords vastes et savants, à la sonorité pleine et touffue, comme savent en écrire Wagner, Brahms, et vos auteurs modernes tels que César Franck, pourriez-vous, dis-je, affirmer ainsi : « Nous sommes dans telle ou telle tonalité » ?

Tenez, un exemple : j'ai jeté les yeux, récemment, sur la partition d'une œuvre qui a fait grand bruit en France, et passe pour le dernier mot de la note moderne chez nous : *Pelléas et Mélisande*, de Claude Debussy (que la *Neue Zeitschrift* de Leipzig a tort d'appeler, dans son dernier numéro, p. 536, Clou de Debussy). Malgré toute ma bonne volonté, et quelques connaissances d'harmonie, je n'ai pu savoir dans quel ton ou quel mode étaient écrits les premiers accords, ni ce que signifiaient les altérations qui suivent, ni comment on justifiait les quatre quintes parallèles qui viennent après. Quatre quintes parallèles ! c'est beaucoup pour deux mesures. Ne trouvez-vous pas ? Comme je vois dans votre n° d'août, page 340, que vous admirez cette œuvre nouvelle, je serais bien heureux, Monsieur, si vous me réduisiez cela, comme vous avez fait pour Bach, au plan primitif, si vous me montriez quelles sont les harmonies fondamentales et ce qu'il faut penser de l'enchaînement.

« A ce propos, une idée m'est même venue à l'esprit, que je vous mets ici, vous verrez ce qu'elle vaut. Si nous avons tant de mal, nous autres Germains, à comprendre votre musique moderne, et si elle nous déroute à ce point, c'est peut-être une question de race et surtout de religion. Le choral, harmonisé à quatre parties, avec larges cadences, modulations simples et marquées, est la base non seulement de la musique de Bach, mais encore de notre éducation musicale aujourd'hui. N'est-ce pas là que nous puisons le goût de la clarté, de l'ordre, des savantes proportions architecturales ? Votre art, au contraire, ne reposant pas sur ces bases solides, a pour nous quelque chose de fuyant, de capricieux, de raffiné, qui choque en nous un sens harmonique qui a la rigidité d'un sens moral. Ou bien dois-je dire que vous aussi avez les modèles, les sources et les normes de votre musique, dans les chants de votre Église, ou plutôt (étant donné le progrès de l'indifférence religieuse) dans les souvenirs ataviques que ces chants ont pour ainsi dire déposés en vous ? Y a-t-il une musique d'inspiration catholique, comme il existe, j'en suis sûr,

une musique de caractère protestant, que je ne puis m'empêcher de mieux comprendre et de préférer ? C'est ce que je voudrais savoir ; et, puisque vous arrivez à goûter notre choral, au moins quand c'est Bach qui le traite, je voudrais arriver, de mon côté, à pénétrer, sous votre conduite, un peu plus avant dans les arcanes de votre musique.

« Veuillez , etc... »

C'est avec un grand plaisir que nous avons reproduit cette lettre qui témoigne d'un goût si vif pour la musique et d'une curiosité si méritoire, et soulève en même temps une des plus hautes et plus délicates questions que l'historien de la musique ait à se poser : celle de l'influence, sur l'art musical, d'une race et d'un passé.

Je répondrai d'abord à mon honorable correspondant que l'art moderne est sous un certain rapport plus simple, sous un autre plus compliqué, au point de vue de l'harmonie, que l'art ancien : plus compliqué, parce que l'harmonie y est le plus souvent chargée d'altérations et broderies de diverse nature, qui sont, en réalité, des empiétements de la mélodie, des accents expressifs, et non des indications tonales ; plus simple, parce que les modulations, en réalité, sont moins fréquentes que chez les maîtres anciens : sous cette végétation capricieuse et flexueuse, se cache une harmonie stable parfois jusqu'à la monotonie. L'analyse d'une page de Bach, voire de Haydn, donne un système d'accords plus variés, plus délicatement liés, plus fondus, que ceux dont s'inspirent, le plus souvent, Wagner, ou Brahms, ou même Cés. Franck : la nuance, les délicats reflets des sentiments, leur complexe nature, leur mobile succession ou leur intime mélange, tout ce que l'art musical, en un mot, doit traduire de plus intime et de plus mystérieux, n'est plus tant exprimé, de nos jours, par l'enchaînement des tonalités que par le détail de la réalisation. Et je dirais volontiers que notre art moderne, sous son apparente complexité, est moins harmonique que mélodique. C'est ce que montrera, j'espère, l'analyse des premières mesures de *Pelléas :* elle ne présente aucune difficulté. .

Quant à l'idée suggérée en dernier lieu, elle me paraît aussi ingénieuse que juste. Il y a dans l'art allemand une rigueur, une fermeté que nous trouvons parfois un peu lourde et marquée, et qui s'explique aisément par l'influence du choral protestant (1), grave et pieux, mais aussi dépourvu que possible de toute variété rythmique ou modale: une seule valeur de durée, une seule gamme, tels en sont les principes. On reconnaît au contraire dans notre musique, et surtout dans notre musique moderne, plus libre d'influences étrangères, comme le souvenir confus d'un art plus spontané, moins discipliné, plus naïf et plus frais, qui est l'art grégorien : les élans gracieux d'une âme neuve, les rythmes, variés à l'infini, du langage même, et les modalités nombreuses d'une musique affranchie d'accompagnement, ont encore leur écho dans la pensée de nos compositeurs modernes les plus raffinés ou les moins catholiques. C'est également ce que j'essayerai de montrer dans de prochaines études.

Louis Laloy.

(1) C'est l'idée que M. Bourgault-Ducoudray exprimait dans un fragment de son Rapport sur l'enseignement du chant cité ici même (*Lectures Musicales*).

Lectures Musicales

MM. SAINT-SAENS, BOURGAULT-DUCOUDRAY, ETC.

L'enseignement du chant dans les écoles primaires a fait l'objet, en 1880-81, d'une enquête importante dont les résultats sont consignés dans un volume assez peu connu, publié en 1884 par l'Imprimerie Nationale sous ce titre: ENSEIGNEMENT DU CHANT. TRAVAUX DE LA COMMISSION. RAPPORTS ET PROGRAMMES.

Ces rapports sont signés des noms suivants:

C. Saint-Saëns;

Bourgault-Ducoudray, professeur au Conservatoire;

G. Chouquet;

E. Mercadier, directeur des études à l'École polytechnique;

Danhauser, inspecteur de l'enseignement du chant dans les écoles communales de Paris;

Vervoitte, chargé de l'inspection du chant dans les écoles normales;

Dupaigne, inspecteur de l'enseignement primaire de la Seine.

Tous s'accordent à déplorer le peu de temps et de soin qu'on accorde, en France, aux études musicales. Mais les remèdes proposés sont différents:

« A mon avis, l'étude de la musique dans les écoles primaires (jusqu'à nouvel ordre du moins et jusqu'à ce que l'expérience ait apporté dans la question ses indispensables lumières) devrait se borner au solfège à une ou plusieurs voix; cette étude devrait commencer aussitôt que les enfants savent lire couramment. La Commission aura à examiner quels seront les ouvrages qui devront servir à cet enseignement. Les plus simples seront les meilleurs. Les excellents solfèges de Batiste, des solfèges anciens plus élémentaires encore peut-être, pourront être choisis...

« L'étude des premiers éléments de la musique, qui présente aux adultes des difficultés quelquefois insurmontables, n'est qu'un jeu pour les enfants. En introduisant, comme vous le désirez, cette étude dans les écoles primaires, on formera sans effort des générations de jeunes gens des deux sexes tout préparés pour le chant, lorsque leur voix sera formée, ou pour l'étude des instruments, si leur goût et leurs aptitudes les portent de ce côté. »

C. SAINT-SAENS.

On voit que l'illustre compositeur croit le mal aisément guérissable et par des moyens fort simples. D'autres remontent plus haut, et font remarquer avec raison que la culture musicale d'un pays dépend moins de ses programmes et de ses méthodes d'enseignement que de la puissance et de l'extension des sentiments collectifs que la musique est appelée à exprimer:

« A qui me demanderait: Pourquoi l'Allemagne est-elle une nation foncièrement « chorale »? je répondrais, sans hésiter: Parce qu'elle a eu un Luther.

« Luther, qui fut non seulement un réformateur religieux, mais poète et musicien, aperçut plus clairement que qui que ce soit, depuis les anciens, la haute destination de l'art. Il comprit que l'art était une force dont il fallait s'emparer et qu'elle rendrait à l'homme d'immenses services s'il parvenait à la diriger...

« Le choral harmonisé habitua les fidèles au chant en parties, qui, résonnant

à l'oreille des jeunes générations et frappant leur âme, devait faire naître des impressions musicales précoces, et fournir à l'enfant le plus jeune de fréquentes occasions de pratiquer la grande musique chorale.

« Luther a donc créé, avec un succès inouï, des occasions pour ses coreligionnaires d'exprimer le sentiment collectif religieux ; en même temps qu'il rendait l'utilité de la musique évidente en l'appliquant à un but élevé et civilisateur, il renseignait l'Allemagne, une fois pour toutes, sur la fonction et la vertu du *grand art* et lui en inculquait à jamais l'amour et le respect...

« En France, depuis deux cent cinquante ans, l'art s'est manifesté surtout au théâtre, et il y eut, dès avant cette époque, rupture complète entre le théâtre et l'église... Non seulement l'Eglise catholique n'a rien fait pour organiser la prière collective chantée, mais lorsqu'une association libre, née sous un mobile purement artistique, a frappé à sa porte pour se produire dans un milieu approprié au caractère de certaines œuvres vraiment religieuses, l'Eglise l'a constamment et énergiquement repoussée (1).

« En France la culture artistique est trop superficielle ; l'art est trop un objet de luxe ; il en est de lui comme d'une denrée qui varie suivant les bourses : il y a un art pour les pauvres et un art pour les riches. Les orphéonistes qui chantent ne consomment pas la même musique que les bourgeois qui jouent du piano...

« Le but du grand art est de faire l'unité dans le cœur d'une nation. Ainsi, Monsieur le Ministre, le bienfait de la réforme dont vous voulez doter la France serait incomplet, si, en rendant la musique obligatoire dans l'enseignement primaire, vous ne la rendiez en même temps obligatoire dans l'enseignement *secondaire*. De même qu'il n'y a qu'un soleil pour le pauvre et le riche, il faut qu'il n'y ait qu'une vérité et qu'un seul art ! »

L.-A. Bourgault-Ducoudray.

Cet excellent programme ne commence à se réaliser qu'aujourd'hui, nous dirons bientôt par quels moyens.

M. Mercadier recommande la méthode Chevé, qui est absolument indépendante de la notation chiffrée ; M. A. Chevé en montre les avantages dans des tableaux synoptiques. Citons enfin une page éloquente :

« Ce fut longtemps une opinion établie, qu'il n'y a de belle musique que la musique dramatique. On retrouvait cette prétention exclusive jusque dans les régions officielles du budget et de l'Institut. La seule subvention accordée à l'art musical, jusqu'en 1877, était la subvention des grands théâtres. Pour être réglementairement élu membre de l'Académie des beaux-arts, il faut avoir composé un opéra. Bach, Haydn, Mendelssohn, s'ils vivaient encore, ne pourraient peut-être pas être nommés membres de l'Institut.

« La grande musique symphonique, la grande musique classique, n'ont eu à Paris, jusqu'en 1878, que des taudis, pendant que l'opéra et même l'opérette avaient des palais à choisir. Beethoven et Händel étaient forcés de se réfugier dans les cirques, tandis qu'Offenbach, Hervé, Lecocq, trônaient dans le velours et l'or. »

A. Dupaigne.

(1) Ceci est écrit vingt ans avant l'exil des Chanteurs de Saint-Gervais.

Longtemps encore après cette protestation, Beethoven a logé au cirque, quand ce ne fut pas dans un théâtre de féerie ou à côté d'un café-concert dont les fredons font office d'intermède.

La conséquence de cette enquête fut que la musique, mise au rang des connaissances facultatives par la loi du 15 mars 1850, passée sous silence en 1867, fut de nouveau prescrite dans les écoles normales, primaires et enfantines par les règlements du 2 août 1881, 27 juillet 1882 et 23 juillet 1883. C'est donc bien à cette date de 1880 qu'on peut placer, comme faisait M. R. Rolland dans un récent article (1), le commencement de la renaissance musicale de la France.

L. M.

Quelques notes sur la Harpe chromatique sans pédales.

(SYSTÈME GUSTAVE LYON)

(*Suite*)

Une invention telle que celle de la Harpe chromatique sans pédales de M. Gustave Lyon n'est pas seulement une évolution dans l'histoire de la harpe, c'est une vraie révolution dans la pratique de cet instrument. Sans parler de la simplification des difficultés pour l'exécutant, ce qui est déjà un service très appréciable, on peut dire que les compositeurs de musique ont là un champ nouveau pour la littérature de la harpe, si pauvre, hélas! jusqu'à ce jour, et pour leurs œuvres orchestrales, puisque les obstacles disparaissent grâce au perfectionnement réalisé.

Au surplus, le résultat est déjà définitif, puisque la littérature du piano, les œuvres de Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, etc., vont être du domaine de la harpe et élever le goût et le style des instrumentistes qui se perdaient en des exercices de virtuosité et de mécanisme d'une musicalité contestable.

Depuis quelques années déjà, la harpe chromatique avait fait son entrée dans l'orchestre de l'Opéra. Lors de la mise au répertoire des *Maîtres Chanteurs*, en 1897, M. Gustave Lyon avait fait construire une petite harpe chromatique qui lui avait été commandée par l'Opéra pour accompagner les modulations si comiques de la sérénade de Beckmesser au deuxième acte. Cette harpe avait un son bizarre, mais d'une bizarrerie voulue; pour arriver à donner un effet nasillard et burlesque, M. Lyon avait employé des cordes d'acier. Il est bien évident que les harpes chromatiques habituelles pour l'orchestre ou pour le salon sont montées avec des cordes à boyaux, dont le son moelleux et comme éthéré est si poétique. Le problème pour l'Opéra avait été simplement de trouver un instrument qui pût se jouer facilement et produire cette impression de fêlure qui est si amusante dans la sérénade de Beckmesser. Le problème avait été si bien résolu que Mme Cosima Wagner avait, de Bayreuth, adressé la lettre suivante à M. Gustave Lyon après réception de la première harpe:

Bayreuth, 2 juillet 1899.

Monsieur,

J'ai bien reçu le luth que vous avez eu l'extrême amabilité de destiner aux représentations de Bayreuth, et si mes vifs remerciements vous parviennent tard, c'est que j'ai attendu l'arrivée de M. Richter pour produire le bel et ingénieux instrument.

(1) Revue de juin 1902: *La musique et l'histoire générale.*

Cette production a eu lieu en présence des trois maîtres de chapelle, des harpistes de notre orchestre et de plusieurs personnes.

Il n'y a eu qu'une voix sur la beauté, l'avantage et le mérite de votre invention.

Cet instrument, ravissant par la forme autant que par le son, décorera notre salle de musique, et je ne saurais vous dire, Monsieur, combien je suis sensible à votre aimable attention.

Recevez, cher Monsieur, avec mes remerciements et ceux de mon fils, l'assurance de ma considération bien distinguée.

Cosima Wagner.

L'usage de la harpe chromatique est particulièrement indiqué pour les œuvres de Wagner, non seulement pour les traits capricieux dont Wagner a fioriture les *Maîtres Chanteurs*, mais également dans les autres œuvres du maître de Bayreuth.

Quand la *Louise* de M. Gustave Charpentier fut donnée à l'Opéra-Comique en 1900, le musicien M. Charpentier, le directeur M. Albert Carré et le chef d'orchestre M, Messager, cherchaient par tous les moyens musicaux à leur portée à obtenir un effet de guitare que la guitare elle-même donnait mal dans la salle. Ils s'adressèrent à M. Lyon, qui résolut le problème. M. Lyon fit en effet établir en quatre jours une harpe chromatique montée en cordes spéciales à axe métallique et qui, jouée avec les modulations écrites, donna exactement l'effet attendu.

Depuis ce moment, partout où l'on joue *Louise*, l'auteur obtient satisfaction quand il se trouve dans l'orchestre une harpe chromatique. Ailleurs, il faut qu'il se résigne à s'en passer.

Aux récents concours du Conservatoire de Bruxelles, les professionnels comme les profanes ont été émerveillés des progrès accomplis par les élèves depuis une année que la classe de harpe chromatique a été installée. Les journaux de Bruxelles constatent à l'unanimité ces résultats. Nous citerons d'abord l'*Etoile Belge*, du 24 juin 1902 :

Lundi encore, on a mis les bouchées doubles au Conservatoire, sans doute pour arriver plus vite à la fin des Concours. La musique de chambre et la harpe, qui d'habitude fournissent chacune une séance du matin ou de l'après-midi, ont été expédiées en une seule, de 10 h. à 1 h. 1/2 de relevée. Nul ne songe à s'en plaindre, car l'ensemble est fort intéressant et la virtuosité harpiste corrige et complète agréablement ce que la musique classique pourrait avoir d'un peu sévère. Sans compter qu'elle se révèle en outre au fort de la lutte engagée entre les deux types opposés, la harpe diatonique et la harpe chromatique, dont on sait la rivalité. Dame ! la chromatique, dont on doutait, semble gagner du terrain. Elle a été d'ailleurs joliment défendue par les cinq concurrents qui la présentaient avec des degrés de force et d'acquis variés, mais avec une conscience visible de la valeur et de la commodité de l'instrument nouveau.

La rivale n'avait que deux sujets, non encore éprouvés au feu du concours, deux bonnes élèves de M. Meerloo qui ont bien mérité le second prix qu'elles ont obtenu, Mlle Pierkot avec 48 points et la distinction, Mlle Gellens avec 43 points.

Pour la harpe chromatique, cinq concurrentes dont un second prix de l'an passé, Mlle Renson, qui emporte haut la main, cette année, le premier avec la distinction et 57 points, Mlle Cornélis, encore une fille des estimés professeurs du Conservatoire, qui n'avait pas concouru non plus, a failli remporter d'emblée son 1er prix, tant elle a mis de finesse artistique dans son exécution à la fois ferme et nuancée, révélant une nature d'élite. Le jury lui a donné le second prix avec la distinction (48 points), sans doute pour la conserver un an de plus aux soins de M. Risler chargé du cours.

M. Cantelon, le seul concurrent masculin de la journée, a très bien mérité aussi son 2e prix avec distinction (47 p.). Un accessit (38 p.) à Mlle Van Overeem et un autre (36 p.) à Mlle Ottmann.

La *Gazette*, du 24 juin 1902, se rend compte elle aussi qu'il y a autre chose dans cette venue de la harpe Lyon qu'une fantaisie de fabricant d'instruments,

mais bien quelque chose de plus élevé, de plus vital pour l'avenir même de la harpe. Le critique de la *Gazette*, M. Edm. C., s'exprime ainsi :

Réunion élégante et nombreuse, hier matin, au Conservatoire, pour le double concours de harpe diatonique et de harpe chromatique. Cela ne s'est guère terminé avant une heure et demie ; mais la majeure partie de l'assistance a tenu bon. C'est que ce ne sont pas seulement, maintenant, les élèves de M. Meerloo et les élèves de M. Risler qui se mesurent entre elles ou plutôt entre eux, puisqu'il y avait un harpiste mâle qui prenait part au tournoi. Il s'agit d'une sorte de match entre les deux instruments rivaux, la harpe du passé et la harpe de l'avenir : et c'est très passionnant.

Il n'y avait que deux concurrentes pour la première ; il y en avait quatre, plus un concurrent, pour la seconde : signe, semble-t-il, de la faveur acquise déjà par celle-ci, qui faisait modestement ses débuts, l'année dernière, avec une seule élève.

On a encore discuté un peu, naturellement, des qualités sonores de l'une et de l'autre ; on en discutera, sans doute, quelque temps encore. Mais il n'est pas contestable que la harpe chromatique va toujours se perfectionnant, toujours gagnant en distinction et en finesse : et il est certain que le concours des élèves de M. Risler a offert un intérêt musical tout particulier. Tandis que les concurrentes fidèles à la harpe diatonique, Mlle Pierkot et Mlle Gellens, qui ont d'ailleurs acquis l'une et l'autre une élégante virtuosité, en sont toujours aux *Concertos* de Parish-Alvars, aux *Méditations* d'Oberthür et autres *Etudes caractéristiques* (oh ! combien), celles qui pratiquent la harpe chromatique ont pu aborder une littérature autrement variée et intéressante.

C'est ainsi que Mlle Van Overeem nous a joué la première *Romance sans paroles* de Mendelssohn, d'un effet charmant sur la corde pincée, et un piquant *Prélude* de Van Overeem ; que Mlle Cornélis nous a révélé un *Prélude* inédit curieusement pittoresque et moderne, de Philippe-Emmanuel Bach, et l'adorable *Fugue* de J.-S. Bach, qui semble écrite tout exprès pour la harpe ; que Mlle Otmann a pu aborder un *Adagio* de Beethoven et une des *Fugues* (en *mi*-mineur) de J.-S. Bach ; et que Mlle Renson nous a joué le 3e *Prélude* du clavecin et le joli *Impromptu-Caprice*, très harpistique, de Pierné....

Enfin, le *Messager de Bruxelles*, sous la signature autorisée de M. Lucien Solvay, n'est pas moins catégorique en ses appréciations :

Le concours de harpe, autrefois inexistant, puis extrêmement modeste, est devenu tout à coup un concours passionnant.

La naissance de la nouvelle harpe chromatique est cause de cette révolution. Cette harpe est arrivée au monde avec des perfectionnements tellement caractéristiques que la vieille harpe (celle que jouent les anges, dans le ciel, dit-on) s'en est émue au delà de toute expression. Au lieu de faire bon ménage avec la nouvelle venue, elle lui a fait grise mine, elle lui a battu froid, et que dis-je ? elle lui a déclaré la guerre.

Et voilà, en même temps, la guerre au Conservatoire.

Les deux ennemies se livraient hier un combat acharné. La vieille harpe avait battu, l'an dernier, la jeune, encore mal aguerrie et ayant peu de soldats pour la défendre. C'est la jeune, cette fois, qui a battu la vieille.

La vieille, cependant, s'est bien comportée. Sous le commandement de l'excellent artiste qu'est M. Meerloo, elle a mis en ligne deux recrues vaillantes, Mlles Pierkot et Gellens, qui ont mérité toutes deux d'être mises à l'ordre du jour.

Mais la jeune, avec des recrues plus nombreuses, non moins vaillantes et plus exercées, l'a emporté brillamment, grâce à la diversité de son répertoire : car, sur la harpe chromatique on peut jouer de tout, et les éternels morceaux d'Hasselmans ne limitent pas son horizon, comme celui de la harpe diatonique.

On ne saurait mieux ni plus spirituellement dire que ne l'ont fait les critiques de Bruxelles. Mais, comme on le voit, il y a de la lutte dans l'air. Toute joie, même artistique, tout progrès contriste ou lèse quelqu'un ou quelque chose. Mais l'opposition systématique aux innovations rationnelles est une opposition qui passe. L'histoire n'est qu'un perpétuel recommencement, et ce fut le même *tolle* officiel de la part des professeurs de notre Conservatoire quand on voulut pourvoir la flûte à sept clefs du système Bœhm. Aujourd'hui, quel est le virtuose qui oserait encore se servir de la flûte à sept clefs ? La même lutte homérique dut se livrer quand les cors chromatiques à pistons remplacèrent les cors d'harmonie à tons de rechange. Deux des plus fameux cornistes

protestèrent de toute leur énergie dans la salle Pleyel elle-même contre ce qu'ils appelaient l'erreur de la chromatisation des cors. Or un de ces deux maîtres s'est laissé toucher par la grâce et a écrit la plus remarquable méthode qu'on puisse rêver pour les cors à pistons, tandis que l'autre enseigne lui-même au Conservatoire cet instrument qu'il vouait il y a dix ans aux divinités infernales.

Louis Schneider.

Informations.

Sont nommés membres du Conseil supérieur d'enseignement au Conservatoire, section des études musicales: MM. Reyer, Massenet, Saint-Saëns, Paladilhe, membres de l'Institut; Victorin Joncières, Widor, Réty, administrateur honoraire du Conservatoire, Lenepveu, de l'Institut; Taffanel. Pour la section des études dramatiques : MM. Victorien Sardou, Ludovic Halévy, Jules Claretie, Henri Lavedan, Paul Hervieu, de l'Académie française ; Mounet-Sully, Silvain.

Le Conseil se réunira le 23 octobre pour procéder à la désignation d'un professeur de chant (31 candidats) et d'un professeur de contrebasse ; la lutte sera chaude, pour cette dernière chaire, entre deux candidats de grand mérite l'un et l'autre : MM. Charpentier et Nanny.

— Sur la proposition de M. Carré, directeur du théâtre national de l'Opéra-Comique, conformément à l'article 46 du cahier des charges, viennent d'être approuvées les nominations de M. Büsser comme premier chef d'orchestre en double, et celle de M. Picheran comme deuxième chef, à la suite du départ de M. Georges Marty. MM. Messager et Luigini continuent à avoir le titre de premiers chefs.

— Sont nommés membres des jurys d'admission dans les classes du Conservatoire : chant (10-14 octobre), MM. Fournets, Escalaïs, Manoury, Capoul; harpe et piano (hommes ; 15 octobre), MM. Nollet, Wormser, Pfeiffer et Périlhou ; piano (femmes ; 27-28 octobre), MM. Gabriel Pierné, Moszkowski, Lack, Thomé ; violon (3-4 novembre), MM. Gastinel, Colonne, Chevillard, Danbé ; violoncelle, alto, contrebasse (6 novembre), MM. de Bailly, van Wæfelghem, Luigini, Papin ; instruments a vent (13-15 novembre), MM. Hennebains, Reine, Parès, Bas.

— L'Opéra montera, au cours de la saison, très probablement la *Fille de Roland*, de M. Rabaud, puis l'œuvre d'un prix de Rome qui n'a pas encore été désigné.

Les premières œuvres que doit monter l'Opéra-Comique sont: la *Carmélite*, de M. Reynaldo Hahn; *Muguette*, de M. Ed. Missa ; *Titania*, de M. G. Huë; la *Petite Maison*, de M. Chaumet; la *Reine Fiamette*, de M. X. Leroux, M. Albert Carré, le directeur préoccupé de grand art et de nobles projets, a bien voulu nous donner récemment l'assurance qu'il n'oubliait pas *Hulda*, l'œuvre si originale et si belle de César Franck.

— Les Concerts du Conservatoire reprennent le 23 novembre. M. Marty a l'intention de mettre prochainement à l'étude la *Passion selon saint Matthieu* de J.-S. Bach.

— Le 2 novembre, M. Ed. Colonne se rendra à Berlin pour diriger l'exécution musicale de *Phèdre*, qui sera jouée par Mme Sarah-Bernhardt, avec la musique de M. Massenet.

— Le 2 mars prochain, M. Ed. Colonne célébrera le 30e anniversaire de la fondation de ses concerts, par un festival donné au profit de l'œuvre des « Trente ans de théâtre », fondée par M. Bernhein ; la *Damnation de Faust* y sera exécutée. Le premier concert donné en 1872 par M. Colonne eut lieu au théâtre de l'Odéon ; Mme Viardot y chantait le *Roi des Aulnes* de Schubert, avec M. Camille Saint-Saëns au piano.

— M. Chevillard annonce, de son côté, pour la saison prochaine, la *Quatrième Symphonie* de Brahms, la *Bataille des Huns*, poème symphonique de Liszt, une *Symphonie* de Guy Ropartz, les *Valses romantiques* de Chabrier, orchestrées par Mottl, le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, de Debussy, un *Concerto* pour piano, de L. Moreau, etc.

— Une somme de 5000 francs a été accordée à titre d'encouragement au grand théâtre municipal de Bordeaux pour la représentation du drame lyrique *le Vieux de la montagne*, par M. Canoby.

— La *Louise* de M. Charpentier sera représentée à Berlin en décembre, avec Mlle Destinn dans le rôle principal.

— Le Conseil d'administration du collège de la Trinité de Londres a voté la somme de 5000 livres (125.000 francs) pour la fondation d'une chaire de musique à l'Université.

— L'Académie des Beaux-Arts de Berlin a décerné le prix Meyerbeer, d'une valeur de 4.500 marks, au compositeur Félix Novoievsky, pour son oratorio *le Retour de l'enfant prodigue*. Le lauréat est âgé de 25 ans.

— La vieille école de Saint-Thomas, à Leipzig, illustrée par la présence de Bach, va être démolie. Les journaux de la ville protestent avec raison contre cet acte de vandalisme.

— On vient de découvrir à Vienne, dans les archives de l'église Saint-Pierre, de nombreux autographes musicaux de Schumann, parmi lesquels deux *lieder* inédits. Ces précieux documents étaient venus aux mains de Diabelli, l'éditeur de Schubert, qui les avait légués à son gendre, organiste de Saint-Pierre.

— L'école libre de musique (Seminar für Musik), fondée à Berlin le 1er octobre 1900 et placée sous la direction de Max Battke, entre dans sa 3e année d'existence. L'objet de l'école est de mettre tous les musiciens, artistes ou simples amateurs, à même de comprendre les œuvres qu'ils exécutent ou qu'ils entendent. C'est pourquoi on y enseigne le solfège, l'harmonie, le contrepoint, l'instrumentation, la théorie et l'analyse des formes musicales, l'histoire et l'esthétique, le tout par des exemples et des exercices pratiques. Nous extrayons du programme les lignes suivantes :

« La science des formes musicales, qui touche à l'histoire ainsi qu'à l'esthétique, donne la clef de toute la musique composée. Jusqu'à présent, la place faite à cette théorie ne correspond en rien à son importance. Non seulement le compositeur ne peut se dispenser de connaître les formes qui serviront de moule à ses idées, mais l'artiste exécutant doit être familiarisé avec ces formes, pour pouvoir suivre le compositeur dont il joue une œuvre dans toutes les phases de son travail, et donner une interprétation exacte de cette œuvre. Il serait utile aussi que l'auditeur fût en état de se rendre compte de l'architecture

d'une composition qu'il entend au concert ou dans un salon : de cette manière il aurait un jugement personnel, soustrait à l'influence de la critique et des journaux... L'histoire de la musique se lie étroitement à la science des formes, si l'on appelle histoire non pas une sèche exposition toute en chiffres, mais l'art d'exécuter chaque composition dans un sentiment juste, fondé sur la connaissance de l'époque et de son esprit. »

On reconnaît là les excellents principes qui ont amené la fondation de la *Schola*. Une différence cependant : il est expressément spécifié que l'on n'enseigne ni les instruments ni le chant-solo.

— A l'époque où vont se rouvrir les concerts, et où chacun va se plaindre de la longueur des programmes ou de leur brièveté, de l'abus de Wagner ou de sa disparition, de l'envahissement de la musique moderne ou de son exclusion systématique, nous croyons bon de rappeler ici, sans commentaire, le programme du concert qui fut exécuté à Genève le 15 août, à l'occasion du Concours international de musique présidé par M. Vincent d'Indy :

1. Ouverture de *Robespierre* (Litolf) ;
   Ballet des Heures de l'opéra *Gioconda* (Ponchielli) ;
2. Stances de *Samson et Dalila* (Saint-Saëns) ;
   Je t'aime (Massenet) ;
   Pourquoi (Ketten) ;
3. *Fantaisie* pour orgue en *sol* mineur (J.-S. Bach) ;
4. Air de *Xerxès* (Händel) ;
5. Marche du *Roi David* pourharpe ;
6. *L'Attente* (Svendsen) ;
   Widmung (Schumann) ;
7. *La Foi et l'Espérance*, chœur (Dard-Janin) ;
8. Fantaisie-Ballet (Parès) ;
9. *Air du Berger* du *Messie* (Händel) ;
   Vieilles chansons françaises ;
10. *Ballade du Nord* pour harpe (Pœnitz) ;
11. *Adagietto et Andante maestoso, pour orgue* (Barblan) ;
12. *Là-bas* (Ketten) ;
    La Fiancée (René) ;
    Partout (Chaminade) ;
13. *La mer,* chœur (S. Rousseau).

Notre confrère *Die Instrumentalmusik*, qui reproduit ce programme, le déclare terriblement long (*furchtbar lang*). Les noms de MM. Barblan, Ketten et Pœnitz sont encore assez peu connus en France. Le premier est professeur d'orgue et le second professeur de chant au Conservatoire de Genève ; M. Pœnitz est, depuis 1891, virtuose de la Chambre, à Berlin.

— Une somme de 2000 fr. vient d'être accordée, à titre d'encouragement, à l'*Association des grands Concerts,* dirigée par M. Victor Charpentier. Fondée en vue de la vulgarisation, cette société permet aux compositeurs français de s'entendre et de se faire entendre. Elle met à leur disposition un orchestre recruté en majeure partie parmi les chefs de pupitre des grands théâtres et les lauréats du Conservatoire. En semaine, elle organise des soirées dans les quartiers les plus populeux de Paris, en abaissant beaucoup le prix ordinaire des places. Le dimanche, elle se fait entendre dans la magnifique salle Hum-

bert de Romans (place Victor-Hugo). Enfin, une de ses annexes (la *Société des grandes auditions de musique française*) va commencer une première campagne à l'étranger : à Londres, elle donnera une série de vingt concerts avec un orchestre de 250 exécutants dirigés par les compositeurs (et par M. Victor Charpentier pour la partie rétrospective).

L'idée de faire diriger l'exécution des œuvres musicales par les compositeurs eux-mêmes est excellente.

— Miss Bouton d'Or.— Ce nom exotique et chimérique, fleuri de malice parisienne, est le titre de la charmante pièce en 2 actes et 7 tableaux que vient de monter l'Olympia (livret de M. Michel Carré) ; il pourrait désigner aussi la muse très moderne du compositeur (M. Louis Ganne), qui a autant d'esprit que de légèreté, et semble n'avoir conservé, de l'antique costume, que la ceinture des Grâces.

A noter, au 2e tableau, une scène bien amusante, et *qui porte*. Un maître à danser fait répéter un ballet au foyer d'un grand théâtre. L'auteur, qui assiste à la répétition, se permet de dire qu'on prend quelques libertés excessives avec les mouvements qu'il a indiqués lui-même dans certaines pages de sa partition . Fureur du maître de ballet, qui s'écrie : « Vous n'êtes rien ici, Monsieur !... vous ne faites que de la musique, Monsieur ; moi, je fais de la danse ! » Et ailleurs : « Ah ! ces compositeurs ! Ils seraient si gentils, s'ils n'écrivaient pas de la musique ! »

Les concerts

Concerts Chevillard. — L'*Or du Rhin* tient de nouveau l'affiche. L'idée est-elle bien heureuse ? C'est ce qu'on pourrait contester. Non qu'il faille prendre au serieux la vieille objection des œuvres écrites pour le théâtre, qui ne doivent pas se jouer au concert : lorsqu'il s'agit de Wagner, le concert a sur le théâtre deux avantages considérables. Tout d'abord il fait disparaître certaines naïvetés de mise en scène, qui diminuent, en voulant l'augmenter, le pouvoir de la musique. C'est ainsi qu'on ne regrette, chez M. Chevillard, ni la couronne de fleurs artificielles de Freia, ni le dragon ou le crapaud du Niebelheim, jouets de Bayreuth qui sentent trop leur Nuremberg. Et surtout le concert permet d'isoler les plus belles pages de l'œuvre, celles où l'action dramatique est suspendue, où la musique, longtemps contenue, envahit la scène : c'est ainsi que les péroraisons de la *Walkyrie*, du *Crépuscule* ou de *Tristan* sont d'un effet autrement saisissant au concert qu'au théâtre, parce que leurs thèmes jaillissent d'un coup dans toute leur splendeur, débarrassés des longs préliminaires de la partition. C'est dire qu'une sélection s'impose au concert ; elle s'imposait particulièrement pour l'*Or du Rhin*, simple prélude de la Tétralogie, où Wagner a visiblement épargné ses forces et ménagé ses effets : de là, au point de vue musical, des lacunes et des faiblesses que le concert accuse.

Cela dit, on ne peut que rendre hommage au mérite du chef d'orchestre : la scène du Niebelheim a été excellente, ainsi que la scène d'Erda, et la fin tout entière. L'Introduction a peut-être manqué de ce fondu, de ces molles ondulations qui donnent si bien, à Bayreuth, l'impression du fleuve puissant et sacré : la netteté française a fait tort à cette poésie germanique. Il faut louer M. Bagès pour la souplesse et la sûreté de sa voix, M. Daraux, fort bon dans Fasolt, le géant sentimental, et M. Froehlich, qui possède un organe admirable et en use convenablement.

Concerts Colonne. — Le 19 octobre, avait lieu le premier concert de la saison nouvelle ; excellent début. Le programme, encadré entre les noms illustres de MM. Saint-Saëns et Massenet (ouverture de *Phèdre*), comprenait une *Symphonie*

de Brahms, un *Concerto* de Bach, une œuvre nouvelle de M. Ch. Koechlin, plus deux airs de Gounod (*Polyeucte*) et de Weber (*Euryanthe*).

La *Marche du Couronnement*, écrite en l'honneur d'Édouard VII par sir C. Saint-Saëns, baronet, et exécutée à Westminster le 9 août, est une œuvre claire, bien composée, bien écrite sur trois thèmes, dont le premier est triomphal, le second gracieux, et le troisième grave et religieux : c'est un vieil air du XVIe siècle, auquel M. Saint-Saëns a su conserver, à travers tous les développements, sa forte carrure et son harmonie archaïque : il y a là un peu du style des *Maîtres Chanteurs*, avec l'allure particulière, si aisée et si souriante, du maître français.

La *Symphonie* de Brahms en *ut* mineur, la première des quatre symphonies de ce compositeur, a droit à beaucoup d'estime, et a inspiré à certains critiques allemands une admiration malencontreuse. H. de Bülow ne lui donnait-il pas le nom, qui faillit lui rester, de *dixième* Symphonie ? On ne saurait caractériser avec plus de précision et d'involontaire ironie le défaut capital de cette œuvre. Oui, Brahms fut obsédé toute sa vie par le souvenir de Beethoven. Il voulut imiter ses rythmes, ses développements, ses vastes constructions, ses larges phrases ; et il réussit à étouffer en partie une pensée originale et délicate, une sensibilité vive, triste et un peu maladive, qui se font jour assez péniblement, à travers le fatras des formes classiques qu'il n'a pu refondre à son usage. C'est ainsi que le 1er et le dernier mouvement de la Symphonie en *ut* mineur sentent trop l'effort d'un homme qui s'est tracé à l'avance un cadre et s'épuise à le remplir ; dans l'andante, je préfère le chant du hautbois, repris ensuite par la clarinette, pour sa mélancolie passionnée, à la première phrase, qui vise à la grandeur et à la simplicité beethoveniennes, mais n'atteint pas l'émotion. Quant à l'*allegretto*, c'est un morceau exquis, parce que Brahms n'y a cherché ni l'élévation ni l'ampleur ; rien ne peut rendre la grâce un peu sauvage, et si douce et si résignée, de cette chanson que dit la clarinette : on trouve là, sans mélange, toute l'âme de ce grand romantique qui voulut être un grand classique. L'exécution a été (sauf deux ou trois départs incertains aux 1ers violons) très intelligente et nuancée, digne en tout point du chef qui prononçait, à l'une des dernières répétitions, ces paroles qui lui font grand honneur : « Nous ne pouvons nous entendre, Messieurs : vous allez en mesure ; *vous voyez bien que je ne bats pas en mesure !* »

La *Fin de l'Homme*, de M. Kœchlin, est une illustration de la pièce connue où Leconte de Lisle peint la mort désespérée d'Adam. J'aime cette phrase sombre et tortueuse, qui dit les longues tribulations ; on peut la rapprocher d'une phrase de Händel (dans le *Messie* : *Das Volk, das im Dunkel*) de même allure et de même sens, mais pleine, malgré tout, d'espoir et de santé. Ici, au contraire, on sent peser la fatigue de vivre et le remords. L'évocation de l'Éden, avec flûtes et trilles de clarinette, fait contraste avant la reprise du premier motif, fort bien superposé à lui-même. C'est là de bonne musique, correcte et sincère. Le succès a été réel, mais devait être plus grand.

C'est au *Concerto* de Bach pour deux violons qu'est allée toute l'émotion du public ; et en effet il a été rendu par Mlles Playfair et Chemet, lauréates du Conservatoire (1902), avec le sentiment profond qui convient à la musique du maître et lui est si rarement accordé. Le dialogue si pur et si touchant du *largo*, accompagné par des basses si douces, qu'on dirait le silence d'une foule recueillie, a trouvé là de dignes interprètes. Un peu plus d'ampleur encore dans le son, un peu plus de précision dans les mouvements rapides, et ce sera parfait.

On voit que M. Colonne, qui depuis 28 ans tient le bâton de chef d'orchestre, continue de bien mériter de tous les amis de la bonne musique par la composition de ses programmes, qui révèle un goût large et sûr, ainsi que par sa compréhension, émue et vivante, des chefs-d'œuvre de tous les temps.

Louis Laloy.

Notes bibliographiques

MUSIQUE BYZANTINE.

Les sources sont d'une part les manuscrits liturgiques (notation particulière et souvent modifiée) et l'usage actuel, d'autre part les traités dogmatiques ou théoriques des auteurs suivants :

Jean Damascène (viii[e] siècle), grand réformateur;

Pachymère (xiii[e] siècle), auteur d'un traité *Sur la musique ;*

Manuel Bryenne (xiv[e] siècle), compilateur de Pachymère ;

Lampadarios (xiv[e] siècle), auteur d'un *Traité d'art musical ;*

Chrysanthos (xix[e] siècle), évêque de Durazzo, auteur d'une *Introduction à la théorie et à la pratique de la musique ecclésiastique* (1821), et d'une *Grande théorie de la musique* (1832). A simplifié la notation.

Ces ouvrages ont donné lieu à un assez grand nombre de travaux modernes, qui sont loin cependant d'avoir élucidé complètement la question, comme le prouve la polémique ouverte ici même entre Dom Gaïsser et le P. Thibaut. Citons parmi les principaux :

J. Pitra. *Hymnographie de l'Eglise grecque.* Rome, 1867.

Philoxenos. *Lexique de la musique ecclésiastique grecque* (grec). Constantinople, 1868. Inachevé.

W. Christ. *Contributions à l'étude de la littérature ecclésiastique des Grecs* (all.). Munich, 1870.

W. Christ. *Sur l'Harmonique de Manuel Bryenne* (all.). Munich, 1870.

M. C. Paranikas. *Contributions à l'étude de la littérature byzantine* (all.). Munich, 1870.

W. Christ et Paranikas. *Anthologie des chants grecs chrétiens* (latin). Munich, 1871.

J. Tzetzes. *La musique antique dans l'Eglise grecque* (all.). Munich, 1874.

Bourgault-Ducoudray. *Etudes sur la musique ecclésiastique grecque.* Mission musicale en Grèce et en Orient (janvier-mai 1877). Hachette, 1877.

H. Riemann. *Les martyries* (1) *de la notation liturgique byzantine* (all.). Munich, 1882.

Heinr. Riemann. *Pour l'histoire et la théorie de la musique byzantine.* Munich, 1880.

Le R. P. J. Thibaut. *Assimilation des « échoi » byzantins avec les anciens tropes grecs; — Notations byzantines.* Mémoires du Congrès international de 1900, p. 79 sqq.

Dom H. Gaïsser. *Le Système musical de l'Eglise grecque d'après la tradition,* 1901. Rome, Collège grec, 1900.

E. Adaïewsky. *Les Chants de l'Eglise grecque orientale.* Tirage à part de la *Rivista musicale italiana.* Turin, Bocca, 1901.

Publications nouvelles

I. — Ouvrages.

Cours de composition musicale, par Vincent d'Indy. Premier livre. — In-8°, 223 pp. Paris, Durand et fils.

Ce premier livre correspond au cours de première année de la *Schola.* A la fois historique et théorique, suivant l'heureuse méthode que nous avons définie (2), il donne d'une part des notions précises sur l'Art, le rythme,

(1) Les martyries sont des formules assez énigmatiques qui servent à la désignation du mode.

(2) Revue de novembre 1901 : *Le cours de M. Vincent d'Indy.*

l'harmonie, la tonalité et l'expression, d'autre part fait assister à ce développement continu du chant grégorien, d'abord simple récitatif, puis mélodie expressive, qui se charge d'ornements, enfin se superpose à elle-même pour aboutir au magnifique épanouissement de la polyphonie au XVIe siècle ; heureuse période, où la musique s'enrichit sans cesse, et découvre à chaque pas de nouveaux horizons. De nombreux exemples illustrent cette histoire, et un Appendice indique les travaux d'analye et de composition élémentaire qui permettront à l'élève de faire suivre à sa pensée le progrès même des âges. Ainsi la nouvelle méthode franchira les portes de la *Schola*, et ira porter ses fruits par tout le monde musical.

Manuel de l'Harmonie, par le Dr H. Riemann. Traduit sur la 3e édition allemande. In-8°, 248 pp. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1902.

Ce qu'il faut louer sans réserve dans ce livre, c'est la dédicace à M. P. de Bréville ; la « profonde et vive reconnaissance » du traducteur anonyme trouvera un écho chez plus d'un jeune artiste ; joignons-y toute notre estime pour un musicien des plus distingués. Les mérites d'exactitude de la traduction sautent aux yeux d'abord ; mais ne pouvait-on lui donner une physionomie plus française ? Fallait-il écrire, par exemple (1) : « La certitude d'éviter les « fautes d'octaves et de quintes, ainsi que de les découvrir là où elles existent, « ne sera acquise que par l'élève déjà capable de suivre constamment les voix « dans leur marche respective, c'est-à-dire par celui pour qui le mouvement « harmonique ne sera plus la progression homophone d'une masse compacte « d'accords, mais bien la résultante du mouvement indépendant des singles (?) « parties constitutives » ? Une pareille phrase n'est intelligible qu'à un lecteur accoutumé à la syntaxe allemande. De même les expressions de *notes voisines passantes*, *voisines retournantes*, remplacent d'une manière bien fâcheuse nos termes consacrés de *notes de passage* et *broderies*. Quant au *change de quinte* ou de *tierce*, c'est un équivalent exact de *Quintwechsel* et de *Terzwechsel*, mais le néologisme français est beaucoup plus gauche et plus équivoque que son confrère allemand. Ce n'est pas sous cette forme que les théories si intéressantes de Riemann feront leur chemin en France. Pour des ouvrages d'un caractère aussi technique, l'adaptation s'impose.

La musique d'église moderne et le chant liturgique (all.), par Joseph Renner, organiste de la cathédrale et professeur à l'Ecole de musique religieuse de Ratisbonne. In-8°, 21 pp. Leipzig, Leuckart, 1902.

L'auteur répond à certains critiques qui lui ont reproché de ne pas donner pour fondement à ses œuvres musicales le chant grégorien ; il rappelle que la Congrégation des Rites n'a jamais imposé aux compositeurs modernes une pareille obligation, et montre que Palestrina et R. de Lassus se sont permis des hardiesses et des « légèretés » comparables à celles qu'on blâme chez lui. Heureux pays que celui où des questions de style musical donnent lieu à des discussions aussi passionnées !

Pierre de Jélyotte (1713-1797), par J.-G. Prodhomme. Extrait des *Sammel-*

(1) P. 69.

bände der internationalen Musik-Gesellschaft, août 1902. Leipzig, Breitkopf et Härtel.

Biographie très complète d'un ténor renommé pour sa voix pleine et facile, qui créa, entre autres rôles, le Dardanus de l'opéra de Rameau (19 novembre 1739), et le Colin du *Devin du Village* (18 oct. 1752) : c'est même Jélyotte qui refit les récitatifs de cet intermède ; il quitta l'Opéra en 1755 et eut une vieillesse paisible et fortunée, qu'il faut souhaiter à ses émules modernes.

H. WOTQUENNE ; *Baldassare Galuppi* (1706-1785). — In-8°, 81 pp. Bruxelles, Schepens et Katto, 1902.

Tableau chronologique des œuvres de l'infatigable compositeur représentées à Venise, Vicenza, Turin, Milan, Rome, Londres, Stuttgart, Strasbourg, Berlin, Prague, Stralsund et autres lieux (rien en France), 120 titres en tout. M. Wotquenne promet d'autres études sur des compositeurs taliens, tels que Scarlati, Stradella, Carissimi. Ce sont là des travaux fort utiles, que M. Wotquenne peut mener à bien mieux que personne.

COMMUNICATIONS à la Société de Biologie, par le Dr CH. FÉRÉ et Mme M. JAELL. Extrait des *Comptes rendus des séances*, juillet 1902.

Poursuivant leurs intéressantes recherches de psycho-physiologie, les deux auteurs étudient l'influence de différents phénomènes musicaux sur le travail d'un sujet, mesuré à l'ergogramme. Il y a tantôt excitation, tantôt dépression, le plus souvent les deux phénomènes se succèdent plus ou moins rapidement. Les intervalles dissonants sont déprimants, les consonances augmentent le travail, exception faite pour la tierce mineure. Les tonalités ont aussi leur influence, qui tient à leur hauteur absolue et à leur ordre de succession : l'effet de contraste est à son maximum lorsque la quinte du premier accord parfait figure dans le second (ce qui justifie le rôle de la dominante dans notre musique). Tels sont quelques-uns des résultats qui découlent, avec une précision incontestable, de ces séries d'ingénieuses expériences.

ADDITIONS INÉDITES DE DOM JUMILHAC A SON TRAITÉ DE « LA SCIENCE ET LA PRATIQUE DU PLAIN-CHANT », par MICHEL BRENET. — In-4°, 49 pp. Paris, Schola Cantorum.

Ce traité, qui parut en 1673 sans nom d'auteur, mais qui peut sans incertitude être attribué à Dom Jumilhac, de Saint-Maur (1611-1682), est un monument de l'histoire du plain-chant. Il fut réimprimé en 1847 par Th. Nisard. On nous donne aujourd'hui les additions et corrections faites par l'auteur sur un exemplaire conservé à la Bibliothèque Nationale, en vue d'une seconde édition qui ne parut pas.

J. ESTÈVE. — *Les Innovations musicales dans la Tragédie grecque à l'époque d'Euripide.* Thèse pour le doctorat ès lettres. Nîmes, 1902.

Le sujet de cette thèse a déjà été touché par MM. Gevaert, Croiset, Masqueray (pour ne parler que des travaux d'ensemble). La thèse de M. Estève n'ajoute rien aux résultats acquis : les remarques que l'on rencontre sur la fréquence croissante des résolutions de longues, l'abandon graduel des formes symétriques et l'extinction progressive des rythmes de danse sont aujourd'hui des vérités courantes. Chacun sait que la musique a pris au temps d'Euripide un caractère plus expressif (les Grecs disaient : *imitatif*). Mais qu'était-ce au juste que cette musique nouvelle ? Récitatif mesuré, airs à roulades et fiori-

tures ? Etait-elle expressive à la façon de Bach, de Gluck, de Beethoven, de Rossini ou de Wagner ? C'est ce que M. Estève n'a dit ni dans sa thèse, ni à la soutenance, malgré les questions judicieuses de M. Fougères. Un monument d'une valeur exceptionnelle, et qui seul peut nous faire sortir des monotones analyses rythmiques et nous donner quelque idée de la mélodie, n'est pas mentionné : c'est le fragment d'un chœur de l'*Oreste* d'Euripide. L'omission est au moins singulière. Quant aux connaissances musicales de l'auteur, elles semblent bien superficielles. M. Estève cite, comme exemple de construction mésodique (*a b a*), une phrase du *Prophète*, une autre de l'*Armide*, et le début d'un quatuor de Schumann. Belle merveille ! Ne sait-il donc pas que cette forme, qui rappelle la première idée après que la seconde est intervenue, est le type même de la phrase d'andante ? Et de même il n'était pas nécessaire de recourir à la Sonate en *ut* mineur de Grieg pour trouver un cas du développement par raccourci, cher à Beethoven. J'ajoute que je ne conçois guère comment l'opéra italien, créé au début du XVIIe siècle, « succède à la musique sévère des vieux contrepointistes, Händel et Bach » (1), et que lorsqu'on parle de la musique des Arabes dans un ouvrage de science, il vaut peut-être mieux citer Kiesewetter que Lavignac (2). Et enfin, pour expliquer le retour d'un même dessin mélodique ou rythmique, point n'est besoin de rappeler que « la passion aime à se répéter ». C'est la musique qui aime à se répéter, dans ses formes les plus sévères et les plus savantes, comme les plus dramatiques et les plus simples : sans ces reprises, ces imitations ou ces variations, il n'y a pas de musique possible, parce qu'il n'y a pas d'unité.

En résumé, la thèse de M. Estève prouve une fois de plus, mais avec une éloquence singulière, que l'on ne peut reconstruire une mélodie d'après une analyse rythmique : le même rythme peut servir de support à la musique la plus simple ou la plus ornée, la plus raffinée ou la plus populaire ; un rythme n'apporte pas avec lui, dit fort bien Aristoxène à la fin du *Traité de la Musique* de Plutarque, tel ou tel sentiment tout formé ; il n'apporte pas davantage tel ou tel style musical. Certes les analyses de Westphal, Schmidt, Weil, Zielinski, Gleditsch et Masqueray ont rendu des services, elles permettent de se faire une idée du caractère général des arts musicaux à l'époque de Pindare, d'Eschyle ou d'Euripide. Mais la forme musicale elle-même nous échappe absolument. Nous savons que la musique a été sévère et idéaliste, pour devenir ensuite expressive et humaine. Nous ne savons ni *comment* elle était sévère, ni *comment* elle fut expressive. Et l'analyse rythmique elle-même, qui nous conduit à ces vagues aperçus, donnerait peut-être des résultats tout différents, si nous n'étions influencés, plus ou moins consciemment, par le sens des paroles. M. Estève a donc eu tort de s'aventurer au delà des limites si sagement tracées par M. Masqueray (3). Le travail qui lui a valu le doctorat est un travail inutile à la science, sinon à son auteur.

L. L.

(1) P. 117, n. 2.
(2) P. 59.
(3) Ce n'est pas à dire que le problème de la musique antique soit insoluble, mais il faut aujourd'hui l'aborder d'un autre côté ; la métrique a donné ce qu'elle pouvait donner.

II. — MUSIQUE.

PARYSATIS, de SAINT-SAENS. Partition pour piano et chant. — Paris, Durand et fils.

Voir le compte rendu de la pièce paru dans notre numéro d'août.

CINQ POÈMES DE BAUDELAIRE, par CLAUDE DEBUSSY. Piano et chant. — Paris, Durand et fils.

VARIATIONS, INTERLUDE ET FINALE pour piano, sur un thème de J.-Ph. Rameau, par PAUL DUKAS. — Paris, Durand et fils.

Ces deux publications sont analysées dans l'article « Musique Moderne » du présent numéro.

CHANSONS DU QUERCY, harmonisées par CH. LÉVADÉ. IV. — *Rossignol, Rossignolet.* — Paris, Hachette et Cie.

Transcription d'une chanson populaire, avec harmonie convenable.

Périodiques

RIVISTA MUSICALE ITALIANA. Fasc. III. — *Les représentations musicales de Venise de 1571 à 1605, décrites pour la première fois*, par A. SOLERTI. — *Les titres illustrés et l'image au service de la Musique*, par J. GRAND-CARTERET. — *Genèse de la Musique*, par B. GRASSI-LANDI. — *La jeunesse de Rameau*, par M. BRENET. — *L'œuvre de R. Wagner*, par V. TOMMASINI. — *Les coefficients respiratoires et circulatoires de la musique*, par N. VASCHIDE ET J. LAHY.

DER KLAVIER-LEHRER. 15 septembre 1902. — *Avantages et inconvénients des éditions modernes, à l'usage des élèves, des œuvres anciennes pour piano* (fin), par E. KRAUSE. — *Une adaptation moderne d'une œuvre de J.-S. Bach*, par J. VIANNA DA MOTTA. (Il s'agit de l'*Aria avec 30 Variations*, pour piano à 2 claviers; la nouvelle édition, parue chez Breitkopf et Härtel, transpose une des voix à l'octave supérieure ou inférieure, selon les cas.) — *Le dièse, la dièse, ou le dièze ?* par M. AREND. (Intéressant chapitre de philologie musicale, où l'on apprend que l'Académie, ainsi d'ailleurs que Littré, écrit le *dièse*, alors que la seule orthographe usitée, de Rameau jusqu'à nos jours, est le *dièze*.)

— 1er octobre. *L'Introduction des Études modernes* (*de piano*) *dans les programmes*, par A. MORSCH. — *La Question des honoraires dans l'enseignement musical privé*, par A. ECCARIUS-SIEBER (application de la loi des retraites du 13 juillet 1899). — *Critique rétrospective des Opéras et des Concerts*, par le Dr K. STORCK.

— 15 octobre. — *L'Introduction des Études modernes* (*de piano*) *dans les programmes*, par A. MORSCH. — *Augusta Gœtze*, par E. SEGNITZ.

NEUE ZEITSCHRIFT FUR MUSIK. 24 septembre 1902. — *L'Acoustique musicale, fondement de la science de l'harmonie et de la mélodie*, par G. CAPELLEN. (L'auteur, après avoir proclamé la chute du système dualiste de Riemann, annonce une théorie nouvelle, fondée sur l'instinct musical, universel et immuable, et sur l'expérience musicale.) — *Frédéric Grützmacher comme éducateur*, par le Dr H. CRAMER.

— 1er octobre 1902. — *L'Acoustique musicale, fondement de la science de l'harmonie et de la mélodie* (suite), par G. Capellen. — *Frédéric Grützmacher comme éducateur* (fin), par le Dr H. Cramer.

— 8 octobre 1902. — *L'Acoustique musicale, fondement de la science de l'harmonie et de la mélodie* (suite), par G. Capellen. — *Le Livre d'une civilisation* (Oscar Bie, *Le Piano et ses maîtres*, Munich, Bruckmann), par E. Neruda.

— 15 octobre 1902. *L'Acoustique musicale, fondement de la science de l'harmonie et de la mélodie*, par G. Capellen. — *Schubert et Gœthe*, par J. Blaschke.

Cronache Musicali e Drammatiche. 15 août 1902. — *Un opéra inédit de Ponchielli* (*Les Mores de Valence*), par S. Panunzi. — *La Musique dans les États scandinaves*, par E. Fundi.

15 septembre. — *La saison wagnérienne à Munich*, par Alexandre Blumenthal. — *Meissonier et la musique*, par Pompeo Molmenti.

— 1er octobre. — *Le masque de Tartini*, par E. de Lupi.

Rassegna Gregoriana. Août-septembre 1902. — *Restes grecs dans la liturgie latine*, par H. Gaïsser.

Santa Cecilia (Turin), octobre 1902. — *Les évêques et la musique sacrée.* — *Etudes sur le chant liturgique*, par l'abbé J. Dupoux.

Schweizerische Musikzeitung, 30 août 1902. — *Le 38e congrès des Musiciens allemands à Crefeld.* — *Impressions musicales de vacances*, par C.-H. Richter. — *Poètes et compositeurs* (sur une question de propriété artistique).

Die Instrumentalmusik (Zurich), 1er septembre 1902. — *Les Fêtes internationales de musique à Genève.*

The Choir Journal (Boston), 15 août 1902. — *L'état de la Musique dans les églises américaines.* — *Les plus grandes Orgues du monde.* — *Origine de chants célèbres.*

Le Courrier Musical, 1er et 15 septembre 1902. — *Gossec et la musique française à la fin du XVIIIe siècle*, par F. Hellouin. — *A Bayreuth et à Munich*, par A. Mortier. — *L'Orgue*, par P. Locard.

Le Propriétaire-Gérant : H. Welter.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

LA

REVUE MUSICALE

Revue d'Histoire et de Critique

N° 11 (deuxième année) Novembre 1902.

A propos de la grève des musiciens.

La grève des musiciens d'orchestre est terminée à la satisfaction générale, et l'on peut même espérer que la sentence prononcée contre MM. Saint-Saëns et Louis Ganne ne sera pas exécutée : la musique de ces deux compositeurs aura encore ses entrées aux Folies-Dramatiques et à l'Olympia.

Les grévistes ont obtenu, en principe, l'unification des prix sur les bases suivantes :

Solistes.	6 fr.	par jour.
Premières parties . . .	5 »	—
Autres parties.	4 »	—

Je n'ai aucune partition, aucune ouverture, aucune marche, aucune chanson en instance d'être exécutée dans aucun de nos théâtres, cirques ou concerts ; je ne redoute donc pas une excommunication. Aussi me croira-t-on peut-être, si je dis qu'un traitement mensuel de 90 à 120 francs (Gaieté, Parisiana, etc.), ou de 75 à 115 francs (Folies-Dramatiques), était vraiment bien faible, et que le sort des musiciens d'orchestre méritait quelque intérêt : car il faut plus de temps et de travail pour apprendre à jouer du violoncelle ou du basson, que pour apprendre à chanter la chansonnette ou à danser un ballet (je parle, naturellement, d'un certain genre de chansonnettes ou de ballets). On ne voit donc pas pourquoi l'on ne fournirait pas les moyens de vivre à des auxiliaires qui, tous, ont à leur actif quelques années d'études, et dont, au demeurant, on ne saurait se passer.

La grève n'a pas atteint les concerts Colonne et Chevillard, où les artistes sont organisés en sociétés, ni les théâtres subventionnés, où les traitements sont suffisants, surtout si on leur ajoute l'honneur de figurer dans l'orchestre de l'Opéra ou de l'Opéra-Comique.

A l'Opéra, les appointements sont fixés de la manière suivante :

EMPLOIS		PAR AN	PAR MOIS (1)
1er Chef d'orchestre.		12631.80	1052
2es Chefs d'orchestre.		4000	333.35
		6000	500
Violons solos.	de	3600	285
	à	2900	229.55
1ers Violons.	de	2500	197.95
	à	2000	147.50
2es Violons.	de	3100	245.55
	à	1700	141.05
Altos solos.	de	3600	285
	à	3000	237.50
Altos.	de	2600	205.80
	à	1700	130.30
Violoncelles.	de	3600	285
	à	1700	141.05
Contrebasses.	de	3100	245.45
	à	1700	141.05
Flûtes.	de	3600	285
	à	2000	166.65
Hautbois.	de	3600	300
	à	2300	191.65
Clarinettes.	de	3600	259.75
	à	2300	182.05
Bassons	de	3600	285
	à	1900	145.70
Cors.	de	3600	285
	à	2200	183.35
Trompettes.	de	3600	262.45
	à	2300	177.25
Trombones.	de	3600	285
	à	2100	150.05
Harpes.	de	2800	221.70
	à	1700	141.55
Batterie.	de	2800	221.70
	à	1080	90

(1) Déduction faite des retenues au profit de la caisse des retraites (1856-1879) ou de la caisse des pensions viagères (1900).

Il est payé chaque mois, aux 105 artistes de l'orchestre, la somme totale de 21.018 fr. 55. Chaque mois également, les principaux artistes du chant émargent ainsi qu'il suit :

MM.	Affre.	6.250.
	Vaguet	4.833.
	Laffite.	1.500.
	Noté.	3.333.
	Delmas.	7.000.
MMmes	Bréval	7.000.
	Ackté.	5.000.
	Grandjean	3.000.
	Héglon.	3.000.

Soit 40.916 francs répartis entre 9 personnes. Certes ces traitements ne sont pas trop élevés, eu égard aux mérites des bénéficiaires, certes ne vit-on jamais argent mieux gagné. Mais n'y a-t-il pas cependant quelque disproportion entre l'estime (pécuniaire) que l'on semble faire d'un musicien d'orchestre et celle qu'on accorde à un acteur ? Ne sent-on pas là le souvenir d'un autre âge où l'orchestre bornait son rôle à soutenir de quelques accords ou de batteries sempiternelles les trilles et les roulades de la chanteuse ? Les temps sont changés, et les violoncelles qui dessinent le thème de la *Chevauchée*, les harpes de l'*Incantation du feu*, les cors de la scène religieuse de *Sigurd* sont des personnages au même titre que ceux qui s'agitent sur la scène. Je veux dire que les chants de l'orchestre ont autant d'importance, exigent une interprétation aussi soignée, aussi expressive, aussi intelligente, que ceux des acteurs. L'orchestre a cessé d'être un accompagnateur; au reste, il le montre bien. Ce qu'on entend à l'Opéra ne répond nullement à la hiérarchie si nettement établie par le registre des émargements. Que faut-il changer ? Que faut-il souhaiter ? L'orchestre doit-il parler haut dans la salle ou à la caisse ? C'est ce que je laisserai discuter à de plus experts.

A. DE LONGEPIERRE.

Théâtre antique d'Orange.

La commission du Théâtre antique d'Orange s'est réunie, le 19 de ce mois, sous la présidence de M. le sénateur Guérin.

La question de propriété du Théâtre antique ayant été soulevée par MM. Deluns-Montaud et Devise, membres de la commission, M. d'Estournelles de Constant, chef du bureau des théâtres, a fait connaître que cette question était depuis longtemps tranchée. Sans conteste le théâtre est bien la propriété de la ville ; mais, en raison de la subvention que donne l'Etat et de son haut patronage, il semble qu'un *modus vivendi* pourrait être établi au plus grand profit de tous. La commission s'est rangée à cet avis et plusieurs membres ont été désignés pour entretenir de cette question M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

M. Jules Claretie qui assistait à la séance a bien voulu promettre de s'intéresser tout particulièrement aux prochaines représentations classiques qu'élabore M. Paul Mariéton, et qui très vraisemblablement auront lieu du 15 juillet au 15 août 1903.

On se rappelle que cet été *Œdipe-Roi* et les *Phéniciennes* furent donnés à Orange par la Société des amis du théâtre antique, dont M. Mariéton est le président. Ces deux représentations, auxquelles le Ministre de l'Instruction publique s'était fait représenter par M. d'Estournelles de Constant, eurent un très grand succès et attirèrent à Orange une foule considérable.

Musique moderne

I

L'ÉTRANGER

(M. VINCENT D'INDY.)

« Sitôt que votre souffle a rempli le berger,
Les hommes se sont dit: Il nous est étranger ;
Et leurs yeux se baissaient devant mes yeux de flamme,
Car ils venaient, hélas! d'y voir plus que mon âme.
J'ai vu l'amour s'éteindre et l'amitié tarir ;
Les vierges se voilaient et craignaient de mourir...
Ma main laisse l'effroi sur la main qu'elle touche,
L'orage est dans ma voix, l'éclair est sur ma bouche ;
Aussi, loin de m'aimer, voilà qu'ils tremblent tous,
Et, quand j'ouvre les bras, on tombe à mes genoux. »

Ces paroles du *Moïse* d'A. de Vigny pourraient servir d'épigraphe à l'œuvre nouvelle de M. V. d'Indy, qui sera représentée sous peu à Bruxelles (1). Cette « Action musicale en deux actes » et à quatre personnages n'est pas, en effet, malgré son cadre moderne, un simple fait-divers dramatique. La véritable question n'est pas de savoir si Vita, la jeune fille au cœur partagé, restera fidèle au douanier son fiancé ou suivra l'Étranger mystérieux. L'amour peut-il naître pour un homme doué d'un pouvoir souverain? Et cet homme peut-il lui-même s'abandonner à l'amour humain sans faillir à sa haute et solitaire mission, sans démériter? Tel est le problème. Et si les héros ne portent pas de noms légendaires, s'ils vivent de nos jours, dans un petit port de pêche, c'est seulement pour que l'œuvre soit plus émouvante, nous étant plus prochaine, pour qu'elle puise directement aux sources de l'inspiration populaire, pour que la mer enfin, comme dans la légende de Tristan, ajoute son trouble au trouble des cœurs.

L'Etranger, pêcheur comme les autres, mais plus heureux que les autres, porte à son bonnet une émeraude, relique miraculeuse qui lui donne empire sur les flots. De ce pouvoir, jamais il n'a fait usage que pour le bien des hommes; jamais, en réponse à sa charité écrasante, il n'a rencontré que sourde hostilité, envie, méfiance ou calomnie :

« Par cette pierre de miracle une volonté droite et pure peut s'imposer aux vents et à la mer! Par elle, j'ai sauvé maint navire en détresse ; par elle, j'ai tiré du péril bien des pêcheurs et bien des matelots ; par sa vertu sacrée j'ai calmé des tempêtes...

« Alors que de toute mon âme je cherche à faire des heureux, partout où je porte mes pas, je trouve en mon chemin le mépris et la haine. »

(1) C'est également au théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, que fut représenté avec un grand succès, le 12 mars 1897, ce *Fervaal* que nous ne voulons pas croire banni de France à jamais. Le répertoire moderne n'est pas si abondant en chefs-d'œuvre, et aucun des opéras nouveaux ne peut nous consoler de cet exil.

Cette belle et triste destinée nous est révélée dès la première scène du premier acte : des pêcheurs rentrent, ils n'ont rien pris, et se plaignent, et envient l'étranger qui trie en silence son poisson. « Il n'est pas du pays. — C'est un sorcier. » A son approche, tous reculent et se dispersent. Un vieux pêcheur survient, misérable, avec sa femme et ses deux enfants. L'Etranger, par un brusque mouvement de générosité, lui cède sa pêche. Le vieux hésite et ne sait comment remercier ; les enfants poursuivent le bienfaiteur de leurs cris. Seule Vita, la jeune fille, ne partage pas l'universelle répugnance ; elle éprouve, aux discours de l'Etranger, un charme troublant, qui lui fait oublier ses entretiens de jadis avec la mer. La seconde scène les met en présence ; un dialogue se noue, où l'on sent leur émoi :

« Alors j'aimais causer avec la verte mer. — Et que disais-tu à la verte mer ? — Je ne sais trop. Je lui parlais, et, sous le bruit des flots se perdaient mes paroles ; je pensais, et sous la blanche écume s'égrenaient mes pensées. Inquiète et toujours changeante, la mer me répondait, et sa grande voix haletante troublait mon cœur. — Eh bien ! parle donc, ô jeune fille, parle encore à la verte mer. — Non ! la mer à présent n'est plus ma confidente, depuis... — Depuis ? — Depuis que tu es là. »

L'Etranger, après s'être un instant ressaisi, laisse échapper son douloureux secret :

« Adieu, Vita, le bonheur je te souhaite... Moi, je pars dès demain, car je t'aime, je t'aime, oui, je t'aime d'amour, et... tu le savais bien ! »

Ce sacrifice s'impose en effet, car Vita est jeune, et Vita est fiancée. Mais son promis révèle, dans une scène familière, la vulgarité d'une âme égoïste et satisfaite. Et Vita se détache de lui, parce que ses yeux s'ouvrent à de supérieures clartés.

Vita, malgré sa mère, n'épousera pas André, le beau douanier. Mais l'Etranger ne peut davantage assurer son bonheur : il a perdu, en troublant cette jeune âme, et en prononçant les paroles d'amour, la pureté de cœur qui faisait toute sa force. Car si une haute vertu fait le vide autour d'elle et en souffre, cette solitude morale lui est, d'autre part, nécessaire. L'amour de la créature, et surtout l'amour partagé, avec ses émotions trop douces et trop captivantes, brise le ressort de l'âme et fait perdre de vue la noble et dure tâche du bien accompli sans espoir de retour ; l'homme cesse de penser à tous pour penser à l'être élu, c'est-à-dire à lui-même ; et il ne pourra plus, à l'avenir, faire l'œuvre de charité. Telles sont les vérités que l'Etranger révèle à celle qui commence à l'aimer. Puis il lui donne l'émeraude désormais inutile, et lui dit à jamais adieu :

« Adieu, Vita ; par toi, j'aurai connu un instant le bonheur. Par toi j'aurai souffert le suprême malheur. Souviens-toi, ô Vita, en face de la mer, souviens-toi de l'Etranger sans nom qui passa près de toi et qui comprit un jour la beauté de ton âme. Adieu ! »

Vita, désespérée, jette dans la mer grossissante, d'où s'élèvent des voix mystérieuses, la pierre sacrée, qu'elle maudit parce qu'elle a fait son malheur. La tempête s'élève, on aperçoit une barque en perdition ; personne n'ose lui

(1) Acte II, scène II.

porter secours. Ramené par le danger, l'Etranger reparaît: il va partir, seul, puisque personne ne veut se dévouer avec lui. Vita s'élance, Vita l'accompagnera ; ils s'embarquent et disparaissent parmi les lames furieuses, qu'ils n'ont plus le pouvoir de calmer. Un vieux marin qui, depuis le mât du sémaphore, les suit des yeux, ôte son bonnet et prononce les paroles du *De profundis*. Et l'on apprend ainsi que ces deux âmes ont trouvé le repos dans une mort fraternelle.

On sait que M. d'Indy ne s'en remet à personne du soin d'écrire ses poèmes, et qu'il les écrit en prose. Les quelques citations qui précèdent peuvent donner une idée de cette prose aux rythmes fermes, aux accents bien marqués, prête à la mélodie. Quant à la mélodie, ses lignes vigoureuses se détachent en pleine lumière avec la plus noble hardiesse. Car le Maître, par un dernier effort de son art et de sa volonté, a évité toute complication, toute accumulation de matière musicale, tout excès de richesse ou de métier, tout empâtement, tout enchevêtrement: un air libre et pur circule dans cette partition que nous pourrons bientôt analyser avec plus de détail.

II

LE PRÉLUDE A L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE

(M. CLAUDE DEBUSSY)

Ce Prélude n'est pas, au sens absolu du mot, une nouveauté, puisqu'il fut exécuté dès 1894 à la Société Nationale, et repris peu après par MM. Lamoureux et Colonne. Mais l'œuvre n'avait pas été appréciée, ni sans doute écoutée, avec tout le calme, le sérieux et l'impartialité nécessaires, car, à cette époque lointaine, le nom de M. Debussy était encore un étendard autour duquel se livraient de bruyants combats. On a pu voir, à l'un des derniers Concerts Chevillard, que la douce Mélisande a fait taire ces passions mauvaises et apaisé les rixes brutales. Le moment est donc venu de dire quelques mots d'une œuvre que l'on commence à pouvoir goûter en paix.

L' « Églogue » de Mallarmé (1) n'a qu'un lointain rapport avec celles de Virgile : ce faune ignore les tendres romances d'un Mélibée ou d'un Corydon; sa double flûte, qui devient bientôt une syrinx, « instrument des fuites », évoque, dans le mirage d'une après-midi brûlante, des formes savoureuses et des poursuites qui ne sont point vaines :

> Ces nymphes, je les veux perpétuer.
> Si clair
> Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
> Assoupi de sommeils touffus.

Mais cette vision fraîche n'est peut-être qu'un rêve :

> Réfléchissons... ou si les femmes dont tu gloses
> Figurent un souhait de tes sens fabuleux ?

(1) Publiée en 1876, et destinée d'abord à être récitée par M. Coquelin aîné (l)

Ce doute se dissipe : qu'importent, au reste, ces distinctions subtiles entre l'illusion et la réalité ? Le faune va chanter les images que le souvenir, ou le désir, fait passer devant ses yeux : les nymphes surprises, qui plongent aux flots jaloux, ou leur sommeil sous les roses, terminé dans les bras du ravisseur :

...... Arcane tel élut pour confident
Le jonc vaste et jumeau dont sous l'azur on joue,
Qui, détournant à soi le trouble de la joue,
Rêve dans un solo long que nous amusions
La beauté d'alentour par des confusions
Fausses entre elle-même et notre chant crédule.

. . . .

Je t'adore, courroux des vierges, ô délice
Farouche du sacré fardeau nu qui se glisse
Pour fuir ma lèvre enfin buvant (comme un éclair
Tressaille) la frayeur secrète de la chair.

Un dépit succède à cet emportement ; mais le soir tombe, la paix revient avec l'indifférence :

Tant pis! vers le bonheur d'autres m'entraîneront
Par leur tresse nouée aux cornes de mon front.

. . . .

A l'heure où le bois d'or et de cendre se teinte,
Une fête s'exalte en la feuillée éteinte.

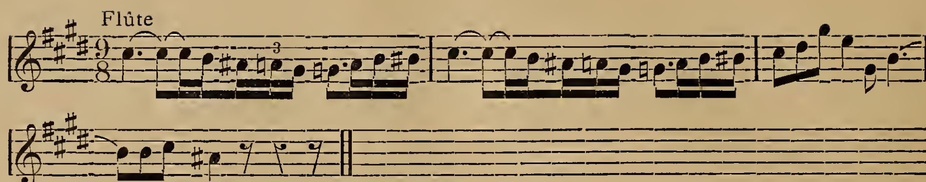
. . . .

Couple, adieu : je vais voir l'ombre que tu devins.

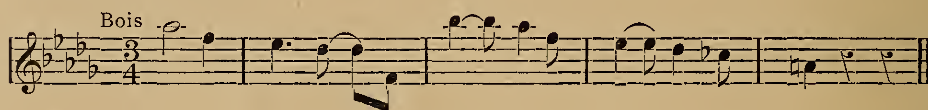
Cette fin en *diminuendo* devait séduire un musicien ; on a pu voir d'ailleurs que le poème tout entier est musical et par son allure et par son sujet, car les impressions s'y succèdent sans que la raison les dirige, avec ces retours imprévus et pourtant naturels, qui appartiennent au sentiment, et aussi à la musique ; et d'autre part le poète ne prétend autre chose que d'illustrer le chant de la flûte, impuissant par lui-même à préciser les images ; cette flûte deviendra aussitôt, pour le musicien, le personnage principal qui, paraissant et reparaissant, assurera l'unité de l'œuvre.

En artiste aussi discret que raffiné, M. Debussy n'a pas mis en musique le poème de Mallarmé, mais lui a donné un Prélude. Il semble avoir voulu laisser parler le poète après lui, comme s'il croyait, lui aussi, que « la musique sans les lettres se présente comme très subtil nuage ; elles, une monnaie si courante », ou que son charme est « vain, si le langage, par la retrempe et l'essor purifiant du chant, n'y confère un sens », ou enfin que « la musique et les lettres sont la face alternative, ici élargie vers l'obscur, scintillante là avec certitude, du phénomène que j'appelai l'Idée » (1). Mais il se trouve en réalité, parce que telle fut la volonté du musicien, que son Prélude est une œuvre indépendante, plus claire que le poème, et d'un caractère un peu différent, quoique les grandes lignes soient maintenues. La flûte commence par faire entendre ce chant doucement infléchi, qui sera le thème principal :

(1) St. Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, Perrin, 1895.



On se sent aussitôt transporté dans un monde meilleur; tout ce qu'il y a, dans la face camuse du faune, de grimaçant et de sauvage, s'est effacé ; le désir parle encore, mais voilé de tendresse et de mélancolie. L'accord posé par les bois, l'appel lointain des cors, et le flot de sons limpides qui s'échappe des harpes, accusent cette impression. L'appel se renforce, devient plus pressant, se calme presque aussitôt pour laisser chanter la flûte encore. Cette fois le thème se développe, le hautbois intervient, la clarinette s'élance à son tour, un dialogue assez vif s'engage, et une phrase de clarinette conduit à un nouveau motif, qui dit la passion assouvie, mais traduit plutôt la douceur d'un mutuel émoi que la férocité de la victoire :



Le premier thème revient, ralenti, et le coassement des cors bouchés obscurcit l'horizon ; le thème passe et repasse, de frais accords s'égrènent, enfin un violoncelle solo se joint à la flûte, qu'il reflète (on trouve un effet de ce genre dans l'andante de la *Symphonie pastorale)*, et tout se dissipe en flocons légers, comme une brume « qui voltige dans l'air ».

La qualité qui frappe avant tout dans cette œuvre charmante, comme dans tout ce que compose M. Debussy, c'est l'unité du style, plus sensible en raison même de la liberté du développement. C'est aussi la qualité qui manque le plus à la poésie de Mallarmé, où la préciosité la plus quintessenciée voisine avec une netteté toute classique, où un fatras moitié plaisant et moitié solennel s'illumine tout à coup d'un fort beau vers, plus surprenant que tout le reste. Rien de pareil ici, tout se tient et se lie. Et le plaisir de n'avoir pas à peser le sens d'un mot, à scruter la syntaxe d'une phrase ! Car la pièce de Mallarmé n'est certes pas des plus obscures ; encore faut-il s'y reprendre à deux fois avant de s'y reconnaître. Le musicien ne nous inflige pas un pareil travail. Par un sortilège qu'il devait renouveler dans les *Cinq Poèmes de Baudelaire* et dans *Pelléas*, il a délicatement retiré du vain amas des mots et des syllabes l'émotion timide qui s'y cachait, s'y cherchait et s'y perdait. Ou plutôt il a repensé et ressenti l'œuvre du poète, et par là même en a grandi l'émotion; ce qui revient à dire qu'il l'a purifiée. On ne sent plus, dans le *Prélude*, ce qui pouvait choquer dans l'*Après-Midi :* la curiosité perverse du lettré qui s'amuse, qui joue avec les ardeurs d'une sensualité primitive et suspecte. L'ardeur est restée, ainsi que la naïve tendresse ; le vice a disparu avec la recherche, la Nymphe a triomphé du Faune ; toutes les taches du tableau se sont effacées, et des lignes innocemment voluptueuses se déroulent dans une de ces pures lumières que la musique seule sait créer. Et je n'ai pas besoin de dire combien je préfère, au Faune biscornu de Mallarmé, le Faune élyséen de M. Debussy.

III

SERRES CHAUDES

(M. Mæterlinck et E. Chausson)

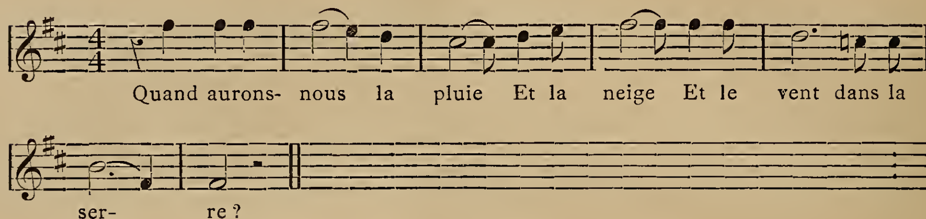
Ce titre convient assez bien au Recueil poétique qui nous vint du Nord en 1889. Des rêves lourds et maladifs, l'ennui d'une vie factice et prisonnière, une torpeur fiévreuse, un ciel voilé de chaudes buées, une pensée en dérive, qui s'ébat et aussi se débat, sans pouvoir se ressaisir, des images qui viennent on ne sait d'où, et s'en vont, une langue riche en noms et pauvre en verbes, des phrases qui semblent courir après leur sens et ne jamais l'atteindre, tels sont les caractères de cette poésie confinée, ataxique et, pour tout dire, fort étudiée. Combien valent mieux les drames en prose, ou les études philosophiques, ou les *Chansons*, où tout le raffinement des premiers vers s'est converti en simplicité, — simplicité voulue encore, mais exquise et touchante. Quoi qu'il en soit, les *Serres chaudes* ont séduit le musicien distingué, trop tôt ravi par la mort, que fut E. Chausson, et les cinq pièces qu'il a mises en musique paraissent aujourd'hui, en un fort élégant cahier (1), sous le numéro d'œuvre 24. Je ne crois pas que jamais poète ait fourni à un musicien texte plus incohérent que celui de la première pièce du recueil (*Serre chaude*).

O serre au milieu des forêts !
Et vos portes à jamais closes !
Et tout ce qu'il y a sous votre coupole,
Et dans mon âme en vos analogies !
Les pensées d'une princesse qui a faim,
L'ennui d'un matelot dans le désert,
Une musique de cuivre aux fenêtres des incurables ;
Allez aux angles les plus tièdes !
On dirait une femme évanouie un jour de moisson ;
Il y a des postillons dans la cour de l'hospice.
Au loin passe un chasseur d'élans devenu infirmier...
Etc.

Aucune obscurité, comme on voit : il s'agit d'une discordance douloureuse, décrite à grand renfort d'« analogies », c'est-à-dire de métaphores ; il y a quelque chose d'analogue dans l'*Impression fausse* ou les *Réversibilités* de Verlaine, mais avec plus de grâce et une moins lourde rhétorique. E. Chausson a fort bien compris le sens de cette pièce : il ne s'est pas attaché à traduire l'immensité de la forêt, ni les appels des postillons, ni même « la musique de cuivre aux fenêtres des incurables », sachant bien que ces détails n'avaient d'importance que par le sentiment qu'ils matérialisaient. Ce sentiment est bien rendu par ce dessin agité du piano, en *si* mineur, où abondent les frottements et les modulations passagères ; j'aime moins le chant, qui n'est pas, et ne pouvait être, une mélodie, mais n'a pas davantage la simplicité d'un récitatif ; ces accents, ces élans (je ne parle pas de ceux du chasseur), ces contournements de la voix n'ont guère de raison d'être, et soulignent à l'excès les

(1) Baudoux (Bellon, Ponscarme et Cie), éditeurs.

absurdes paroles. La dernière strophe, en revanche, est fort belle, parce qu'ici les mots pouvaient se traduire en musique; aussi la mélodie se détache-t-elle, expressive et vigoureuse, sur une harmonie qui fait corps avec elle.



La seconde pièce (*Serre d'ennui*) rend avec beaucoup d'élégance et de précision un texte un peu plus simple et plus sobre; mais la troisième (*Lassitude*) et la cinquième (*Oraison*) sont les plus belles du recueil. On trouve dans l'une un accompagnement qui sonne comme un glas, sans arrêt, dans l'autre les harmonies de prière qui concluaient la première pièce, dans l'une et l'autre un chant simple et grave, peu mouvementé, expressif par là même. Une âme s'y révèle, fervente et profondément musicale; il y a souvent, dans les premières œuvres de Chauson, un excès de travail, de recherche, voire un certain maniérisme dont toute trace a disparu ici. Le style du jeune compositeur se dépouillait de ces travers, gagnait en simplicité, c'est-à-dire en assurance, annonçait des chefs-d'œuvre, quand la mort est venue; la place d'E. Chausson était toute marquée, et reste vide, entre MM. Debussy et Dukas : il eût été le musicien ému et primesautier, quelque chose (avec plus de science) comme le Schubert de notre école moderne.

Louis Laloy.

Louis Couperin (1630-1665).

Si le nom de Couperin, bien qu'illustré par des artistes de valeur pendant près de deux siècles, n'évoque guère en l'esprit de nos contemporains que le souvenir de François Couperin (1668-1733), celui qu'on a surnommé le *Grand*, il est au moins un des ancêtres de ce grand maître, qui, trop vite oublié, reste cependant digne d'être placé à ses côtés. La vie de celui-là fut brève, sans événements notables, et nous en connaissons peu de chose. Son œuvre, inédite de son vivant, n'a survécu que par hasard, puisqu'un manuscrit, unique jusqu'à présent, la renferme. Telle quelle pourtant, elle demeure un précieux témoignage de la vitalité singulière de l'art symphonique français vers le milieu du xviie siècle et aussi de la prodigieuse maîtrise de son auteur, Louis Couperin.

Louis et ses deux frères, François et Charles, sont les premiers de leur famille qui se soient fait connaître. On a bien supposé, non sans vraisemblance, que Charles Couperin, leur père, était aussi musicien. Cela se peut, puisque ses trois fils ont embrassé la même carrière. Mais ce fut en tout cas un artiste inconnu et médiocre, vivant obscurément dans la petite ville de Chaumes, en

Brie (1). Louis, l'aîné, y a dû naître vers 1630 ou un peu avant (2), et nous ne pouvons rien dire de son éducation musicale première qu'il partagea avec ses frères, sinon qu'il avait acquis d'assez bonne heure un talent assez remarquable pour s'attirer l'attention d'un des premiers compositeurs du temps. Laissons la parole à Titon du Tillet, qui dans son *Parnasse françois* raconte cette anecdote :

« Les trois frères Couperin étaient de Chaumes, petite ville de Brie, assez proche de la terre de Chambonnières. Ils jouoient du violon et les deux ainés reussissoient très bien sur l'orgue. Ces trois frères avec de leurs amis, aussi joueurs de violon, firent partie, un jour de la fête de M. de Chambonnières, d'aller à son château lui donner une aubade. Ils y arrivèrent et se placèrent à la porte de la salle où Chambonnières étoit à table avec plusieurs convives gens d'esprit et ayant du goût pour la musique. Le maître de la maison fut surpris agréablement, de même que toute la compagnie, par la bonne symphonie qui se fit entendre. Chambonnières pria les personnes qui l'exécutoient d'entrer dans la salle et leur demanda d'abord de qui étoit la composition des airs qu'ils avoient joués: un d'entre eux lui dit qu'elle étoit de Louis Couperin qu'il lui présenta. Chambonnières fit aussitôt son compliment à Louis Couperin et l'engagea avec tous ses camarades à se mettre à table; il lui témoigna beaucoup d'amitié et lui dit qu'un homme tel que lui n'étoit pas fait pour rester dans une province et qu'il falloit absolument qu'il vînt avec lui à Paris, ce que Louis Couperin accepta avec plaisir. Chambonnières le produisit à Paris et à la Cour où il fut goûté. »

Ce récit se rapporte sans doute à l'année 1650 ou peu s'en faut, si l'on accepte du moins la date approximative de la naissance de Couperin. Chambonnières, dont les leçons et les exemples durent si excellemment développer les mérites naissants du jeune musicien, Chambonnières était bien placé pour le servir. Héritier de son père dans la charge de claveciniste de la chambre du Roi, tenu par tous pour le prince des virtuoses du clavier, il est alors à l'apogée de sa gloire. Son titre à la cour est surtout honorifique (car au cours de la Régence et de la Fronde la musique y est passablement négligée); mais les salons les plus brillants se disputent sa présence. On y tolère ses prétentions d'homme de qualité en faveur de son merveilleux talent d'exécutant et de compositeur. Présenté par lui, un jeune artiste, son élève, ne pouvait moins faire que de réussir. De fait, Louis Couperin paraît avoir été presque immédiatement classé parmi les plus illustres de son temps.

Le *marquis* de Chambonnières — comme il aimait à se qualifier lui-même — mettait tout son soin, paraît-il, à n'être point considéré comme un musicien de profession. Il se piquait d'être homme du monde, ne jouant du cla-

(1) La conjecture est de Jal (*Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*), lequel, en rapportant certains actes d'état civil relatifs aux trois frères, nous a fait connaître le nom de leur père et de leur mère, Marie Andry. On trouvera aussi quelques détails sur cette famille dans L'Huillier (*Notes sur quelques musiciens dans la Brie*).

(2) Titon du Tillet (*Parnasse françois*) indique la date de 1630 quand il dit que Louis Couperin mourut à l'âge de 35 ans vers 1665. Mais je pense qu'il faut avancer tant soit peu la date de cette mort, car Jal, qui cite les actes de mariage des deux autres frères, François et Charles, fait remarquer que le nom de Louis Couperin ne figure sur aucun de ces deux actes qui sont datés de 1662.

vecin que pour le plaisir (1). Son disciple, qui n'avait prétexte à s'anoblir, a évité ce ridicule et ne connut pas de si étranges délicatesses. S'il s'est fait valoir dans les cercles aristocratiques des amateurs du bel air, il n'a pas dédaigné de s'adresser a la foule du haut de la tribune de l'orgue, le seul endroit d'où l'artiste communique alors avec le grand public. Nous savons, sans pouvoir préciser la date de son admission, qu'il obtint l'orgue de Saint-Gervais, où jusqu'au XIXe siècle allaient se succéder des artistes de son nom. Il n'abandonnera ce poste qu'à sa mort, et c'est son plus jeune frère, Charles, le père du *grand* Couperin, qui lui succédera (2).

Quoi qu'en ait dit Titon du Tillet, Louis Couperin n'obtint jamais aucune charge à la cour. Cela n'a rien de surprenant si l'on considère qu'il est mort à 35 ans à peine : son nom ne figure sur aucun des états ni des comptes de la maison royale, assez complets pourtant pour toute cette période.

Ce que fut, comme exécutant, Louis Couperin, un contemporain, l'abbé Le Gallois, nous le dira (3). Cet intelligent critique, qui a analysé avec une fine précision l'art des grands virtuoses de son temps, n'hésitera pas à le placer presque au même rang que Chambonnières lui-même. Il propose l'un et l'autre comme deux « chefs de secte », ainsi qu'il dit. « Car encore que tous deux ayant eu cela de commun que d'exceller dans leur Art et d'en avoir peut-être mieux que pas un autre connu les règles, il est certain neanmoins qu'ils avoient deux jeux dont les différens caractères ont donné lieu de dire que l'un (Chambonnières) touchoit le cœur, et l'autre (Couperin) touchoit l'oreille. » Il faut entendre par là que le premier sacrifiait davantage à l'expression, à la grâce, même au pathétique, tandis que son élève était curieux surtout de plaire par ses « doctes recherches », c'est-à-dire par la force de l'harmonie, le raffinement de la technique : « Cette manière de jouer a esté estimée par les personnes sçavantes à cause qu'elle est pleine d'accords et enrichie de belles dissonances de dessin et d'imitation. »

(1) Au moment où Chambonnières, écarté de la cour, vit dans une quasi-disgrâce et assez difficilement, cela est attesté par une lettre de Christiaan Huygens à son frères Lodewyck (*Œuvres complètes... publiées par la Société hollandaise des Sciences*, IV, 229).

« L'estat du marquis de Chambonnières me feroit pitié s'il n'avoit pas fait si fort l'entendu auparavant. La dernière fois que je le vis, il vouloit encore me faire accroire qu'il ne jouait plus du clavecin, et le voila misérable maintenant s'il ne sçavoit plus ce métier. »

La vanité et les prétentions nobiliaires de Chambonnières ont fait l'objet de nombreuses anecdotes. Cf. l'étude sur cet artiste parue dans la *Tribune de Saint-Gervais* (janvier 1901, sp.)

(2) Charles Couperin était né en 1638 (L'Huillier a publié son acte de naissance). Il mourut, fort jeune aussi, en 1669, un an après la naissance de son fils. Il fut aussi fort estimé, comme organiste surtout. François Couperin, sieur de Croüilly, le second frère (né en 1631, mort vers 1703), dut sa réputation principalement à son talent de professeur : il excellait à enseigner les pièces de ses frères. « C'étoit, dit Titon du Tillet, un petit homme qui aimoit fort le bon vin et qui allongeoit volontiers ses leçons quand on avoit soin de lui apporter près du clavecin une caraffe de vin avec une croûte de pain, et une leçon duroit ordinairement autant qu'on vouloit renouveller la caraffe. » Il a tenu comme ses frères l'orgue de Saint-Gervais. On a de lui quelques pièces vocales et un Livre d'orgue imprimé : *Pièces d'orgue consistant en deux Messes...* in-4° obl. s. d.

(3) *Lettres à Mlle Regnault de Solier touchant la musique*, 1680.

La comparaison des œuvres des deux musiciens confirme ce jugement. Couperin avait laissé « trois suites de pièces de Clavecin d'un travail et d'un goût admirable », dit Titon du Tillet ; et cette précieuse collection restée manuscrite entre les mains de quelques connaisseurs est certainement celle que renferme le manuscrit de la Bibliothèque nationale (V m^7 1862). Mieux que pas un autre recueil du même temps celui-là nous apprend combien notre art français avait déjà de variété et de profondeur.

(*A suivre.*) HENRI QUITTARD.

Le baromètre du goût musical.

Quelques recettes.

Pour connaître l'état présent du goût musical dans le public, rien ne vaut la lecture des documents suivants :

THÉATRES	TITRES DES PIÈCES REPRÉSENTÉES	DATES	RECETTES
Opéra	*La Valkyrie.*	31 octobre	22178 fr. 41 (1)
—	*L'Africaine.*	3 novembre	15989 fr. 41
—	*La Valkyrie.*	5 —	20332 fr. 26
—	*Faust.*	7 —	19281 fr. 41
—	*L'Africaine.*	8 —	11285 fr. (représentation populaire)
—	*La Valkyrie.*	10 —	17422 fr. 50
—	*Les Huguenots.*	12 —	15036 fr. 76
—	*Lohengrin.*	14 —	21718 fr. 41
—	*Roméo et Juliette.*	15 —	11718 fr. 41
—	*Don Juan.*	17 —	15725 fr. 41
Opéra-Comique	*Pelléas et Mélisande.*	30 octobre	7007 fr. 50
—	*Carmen.*	31 —	9903 fr. 50
—	*Le Domino noir, Maître Wolfram.*	1er nov. matinée	4279 fr. 15
	La Vie de Bohême, Mme Dugazon.	1er nov. soirée	9201 fr. 50
—	*Mignon.*	2 nov. matinée	6546 fr. 50
—	*Les Noces de Jeannette, Lakmé.*	2 nov. soirée	6920 fr. 50
—	*Les Dragons de Villars.*	3 nov. populaire	2809 fr. 50
—	*Manon.*	4 novembre	9793 fr. 50
—	*Mireille.*	5 —	4232 fr. 50
—	*Pelléas et Mélisande.*	6 —	6759 fr. 50
—	*Le Roi d'Ys.*	7 —	5188 fr. 50
—	*La Vie de Bohême.*	8 —	8568 fr. 50
—	*Louise.*	9 nov. matinée	5766 fr.
—	*Carmen.*	9 nov. soirée	6104 fr. 50
—	*Lakmé.*	10 novembre	3862 fr.
—	*Manon.*	11 —	6377 fr. 50
—	*Le Roy d'Ys.*	12 —	4348 fr.
—	*Mme Dugazon, la Vie de Bohême.*	13 —	7101 fr. 50
—	*Pelléas et Mélisande.*	14 —	6331 fr.
—	*Le Médecin malgré lui, Cavalleria rusticana.*	15 —	9536 fr. 50
—	*Maître Wolfram, le Domino noir.*	16 —	5624 fr. 50
—	*Carmen.*	17 —	5476 fr. 50

(1) Ces centimes d'une évaluation un peu étrange, viennent des places d'abonnement dont le prix, fixé pour toute la saison, doit être divisé, dans l'établissement de chaque recette, par le nombre de représentations.

L'Odéon, qui, avec *Monsieur le Directeur,* faisait de 600 à 800 francs de recette dans les derniers temps, a fait 4.485 fr. 50 avec l'*Arlésienne* (le 8 novembre).

La Harpe moderne.

Il y a aujourd'hui une question de la Harpe, comme il y eut jadis une question du Cor, ou de la Flûte, comme il y eut plus récemment une question Wagner, comme il y a quelquefois une question de confiance, et comme il y eut toujours une question d'Orient. La lutte est engagée une fois de plus entre les partisans du *statu quo* et les apôtres du changement, entre les sceptiques amis de la tradition et les fervents adeptes du progrès. C'est là un de ces antagonismes éternels, qui diviseront toujours l'humanité et qu'il ne faut pas regretter : car toute œuvre saine, bonne et durable, ne peut sortir que de l'effort de ces deux partis contraires, qui s'entr'aident en croyant se combattre. Mais lorsque la querelle intéresse la musique, elle prend une vivacité particulière, le musicien étant plus jaloux que tout autre des secrets de son art, partant conservateur-né, et conservateur acharné. C'est donc pour nous un grand plaisir, et un plaisir assez rare, que de constater que l'on n'a employé jusqu'à présent, pour défendre les deux harpes rivales, que des armes courtoises, que l'honneur des familles n'a pas été attaqué, et que la religion et la politique n'ont pas encore été mêlées au débat. M. Hasselmans, dans la seconde de ses *Lettres* au *Monde Musical* (21 août 1897), parle bien du « ton de la réponse » de M. Lyon, pour dire qu'il ne s'y « arrête pas un instant ». Mais vraiment on ne voit pas ce que, dans cette réponse, le maître célèbre de notre Conservatoire a pu estimer offensant : il est cependant permis à un inventeur de défendre son invention, et surtout de se défendre de l'accusation de n'avoir rien inventé (1).

Les articles attachants, pleins de faits et d'idées, de notre collaborateur M. Schneider ont mis nos lecteurs au courant de la question. Aussi croyons-nous possible aujourd'hui de résumer et de conclure. La harpe est un instrument très ancien, puisque les Égyptiens le connaissaient, et très moderne, car il devient, de plus en plus, un élément essentiel de notre orchestre si nourri, si puissant, dont la sonorité a besoin d'être allégée, subtilisée : ce rôle est celui des instruments à cordes pincées ou frappées. Ces instruments étaient en grande vogue au moyen âge, et Villon évoque, en des vers exquis, leur angélique pureté :

> Femme je suis, povrette et ancienne
> Qui rien ne sais, oncques lettre ne lus.
> Au moutiers vois, dont suis paroissienne,
> Paradis peinct, où sont *arpes et luz*,
> Et ung enfer où damnés sont boullus.

L'orchestre de l'*Orfeo* de Monteverde (1607) comprend encore une *harpe double* (grande harpe), à côté de laquelle apparaissent deux clavecins : ce sont là les rivaux qui allaient chasser la harpe de l'orchestre, en raison de la facilité d'exécution que donne le clavier. La harpe avait, en outre, le désavantage

(1) M. Hasselmans avait cité le brevet pris, en 1845, par Pape, pour une harpe chromatique d'une construction très différente, et qui ne semble pas avoir été exécutée.

d'être, par essence, diatonique : la main de l'exécutant ne pouvant opérer, comme dans les instruments à touche, le raccourcissement des cordes, il faut une corde pour chaque note, et d'autre part on ne pouvait guère représenter par une corde chaque degré de l'échelle chromatique, sans surcharger l'instrument qui, à la différence du clavecin, doit rester léger et portatif : force était donc (malgré quelques tentatives contraires) de ne donner à la harpe que les notes d'une gamme unique, sans accidents. Le luth, au contraire, qui procède par raccourcissement comme nos violons, se maintint plus longtemps, fut même, au XVII[e] siècle, l'instrument favori des virtuoses, en raison de la grande variété de sons et d'accords qu'il offrait à des mains habiles. Puis le moment vint où le luth lui-même passa de mode, et le clavecin fut, pendant tout le XVIII[e] siècle, la base de l'orchestre. Mais le clavecin grandit, devint un instrument à cordes frappées et non plus pincées, c'est-à-dire un piano. C'est à la fin du XVIII[e] siècle qu'eut lieu cette transformation ; le son devenait ainsi plus robuste, plus vibrant, et surtout susceptible de toutes les nuances d'intensité, du *piano* au *forte*. Le nouvel instrument pouvait traduire à lui seul, d'une manière expressive, claire et puissante, les œuvres les plus compliquées ; c'est pourquoi il sortit presque aussitôt de l'orchestre pour s'appliquer à l'exécution en solo, ou à la musique de chambre ; et lorsqu'il rentra dans les salles de concert, ce fut comme soliste encore, et le plus souvent comme soliste virtuose (1). L'orchestre se trouva ainsi dépouillé de tous les instruments à cordes pincées, si nombreux autrefois, et dont l'impuissance à soutenir le son était si largement compensée par la vivacité, la précision des attaques, et la légèreté sans égale des traits. Seule la batterie (timbales et caisses) représentait, dans le registre grave seulement, et avec deux ou trois notes au plus, le principe de la percussion.

C'est précisément vers cette époque que l'adjonction des pédales à la harpe et enfin la belle invention du double mouvement, due à Sébastien Erard (1787), accrut dans une large mesure les ressources de l'instrument délaissé. On sait que les pédales affectent d'accidents toutes les notes de même nom, d'octave en octave ; le double mouvement permet de faire deux fois de suite cette opération, c'est-à-dire de changer le même *ut* ♭, d'abord en *ut* ♮, puis en *ut* ♯. La harpe peut ainsi être accordée, par une simple manœuvre de pédales, dans tous les tons, depuis l'armure de 7 bémols jusqu'à celle de 7 dièses. Elle reste toujours diatonique, mais devient transpositrice, ce qui veut dire que les notes de deux gammes *différentes* ne sont jamais représentées à la fois : on ne trouve pas le *ré* ♮ à côté du *ré* ♯ ; mais l'instrument peut jouer dans toutes les tonalités, grâce à un changement d'accord. C'est par un progrès analogue que les clarinettes, les trompettes et les cors étaient devenus (au cours du XVIII[e]) capables de transporter leurs gammes tout entières d'une tonalité dans une autre : l'artiste n'avait pour cela qu'à changer d'instrument, ou à adapter à l'instrument une pièce de rechange (coulisse) différente. Le goût de l'antiquité aidant, la harpe ainsi perfectionnée revint à la mode sous l'Empire, et peu à peu reprit sa place dans l'orchestre, dans l'orchestre français surtout, plus léger que l'orchestre allemand, et plus épris d'effets pitto-

(1) Il faut rappeler ici que M. Saint-Saëns a introduit le piano dans l'orchestre de sa dernière *Symphonie*. Tentative intéressante, qui montre combien le besoin d'instruments de ce genre se fait sentir aujourd'hui.

resques. La harpe a une place d'honneur dans la *Damnation de Faust*, la *Symphonie Fantastique* et *l'Enfance du Christ*, de Berlioz ; Rossini et Meyerbeer en font un fréquent usage dans leurs opéras ; Wagner à son tour introduit 6 harpes dans la *Tétralogie* ; il y a des harpes dans la symphonie de Franck, et il me suffira de citer, pour finir, l'emploi si neuf et si touchant que M. Debussy fait de la harpe dans *Pelléas* (scène de la fontaine, début du 2e acte, conclusion de l'œuvre, etc.).

Telle quelle, la harpe est cependant loin encore d'être un instrument parfait : elle ne peut moduler rapidement d'un ton à un autre, dès que la parenté n'est pas immédiate, et toute excursion dans le genre chromatique lui est interdite, à moins qu'elle n'ait recours aux sons dits *synonymes*, dont l'emploi est restreint : la harpe peut dire, au lieu de *mi-fa-fa* ♯, *mi-fa-sol* ♭, mais il lui est absolument impossible de faire entendre la succession *sol-la* ♯*-si*. Tous les autres instruments de l'orchestre au contraire sont devenus chromatiques ; ni la clarinette, ni la trompette, ni le cor, ne reculent devant l'accumulation des accidents. Seule la harpe en est restée à l'état transpositeur ; seule elle doit s'abstenir de répéter certains traits, certaines mélodies, après tous ses frères de l'orchestre, parce qu'elle ne pourrait les suivre. Il y avait là une inégalité choquante, et qui gênait autant les compositeurs, obligés de restreindre l'emploi d'un instrument précieux, que les harpistes souvent fort embarrassés d'exécuter tel passage d'un auteur novice ou hardi, dont la pensée ne pouvait ou ne voulait pas se plier à l'imperfection de l'instrument. C'est à ces inconvénients que remédie la harpe chromatique de M. Lyon : le principe, fort simple, est de disposer les cordes en deux séries qui se croisent, et dont l'une répond aux touches blanches, l'autre aux touches noires du piano ; l'exécution a demandé trois années d'études patientes (1894-1897).

La harpe chromatique existe ; des artistes tels que Mme Tassu-Spencer, Mlle Madeleine Lefébure et M. Jean Risler ne l'ont pas jugée indigne de leur talent et ont montré les ressources qu'elle offrait aux musiciens ; d'autre part, on a pu voir récemment, au nouveau Conservatoire populaire fondé par M. Charpentier, de jeunes ouvrières qui, après trente heures d'études, arrivaient à jouer des parties d'accompagnement difficiles pour la harpe à pédales. Les virtuoses et les amateurs de tout ordre sont donc également intéressés par la nouvelle invention, qui de fait a déjà conquis droit de cité aux Conservatoires de Lille, Nîmes et Bruxelles, auxquels d'autres sont venus et viendront bientôt se joindre. Mais le vieil instrument a trouvé d'ardents défenseurs. Rien de plus naturel ; on ne trouble pas impunément de vieilles habitudes, il y a des opinions faites, des préjugés bien établis, il y a aussi l'attachement, fort naturel, des maîtres pour les instruments auxquels ils doivent leurs succès et dont ils sont arrivés à surmonter les difficultés autant qu'il est humainement possible. Tous ces sentiments sont très respectables, et nous ne voulons pas supposer un seul instant que des intérêts plus personnels aient déterminé certaines attitudes : nous sommes ici dans le monde de l'art, qui est, comme on sait, un monde supérieur, où chacun ne songe qu'à la beauté, et jamais à soi-même. Nous allons donc examiner une à une des objections qui, toutes, ont été faites de bonne foi.

La harpe, a-t-on dit, perdrait son caractère en devenant chromatique. Cette phrase recouvre une simple pétition de principe : si Berlioz a écrit que la harpe

« est un instrument essentiellement antichromatique », il a voulu dire par là que la harpe, de son temps, ne pouvait faire entendre de successions chromatiques. Il a constaté un fait, et rien de plus. C'est commettre une erreur de logique assez grossière que de faire de cette circonstance accidentelle la définition même de la harpe. Il n'entre pas plus dans le caractère de la harpe d'être antichromatique qu'il n'entre dans le caractère du piano d'être construit en palissandre. Une bonne harpe chromatique sera encore une harpe, comme un bon piano en acajou sera encore un piano. Il n'y a donc pas lieu de s'arrêter à cette première objection, et il faut simplement rechercher si la nouvelle disposition altère quelqu'une des qualités particulières, telles que le timbre, ou la facilité de certains effets, qui donnent à la harpe sa véritable personnalité.

Le son, a-t-on dit, est plus faible en raison du plus grand nombre des cordes. Ici le vrai se mêle avec le faux. Il ne faut pas croire qu'il y ait, entre la puissance du son et le nombre des cordes, une relation fixe ; sans quoi on ne comprendrait pas que le piano puisse soutenir un seul instant la comparaison avec le violon, ni que la *balalaïka* russe, à trois cordes, ne soit pas le roi des instruments. Il faut simplement que la tension totale des cordes soit proportionnée à la résistance de la table d'harmonie. Ce résultat est atteint dans la nouvelle harpe, parce que la tension des cordes ne dépasse pas une certaine limite, et parce que l'emploi d'une monture en métal (aluminium) a permis de soulager la table d'harmonie d'une partie de l'effort qu'elle était appelée à supporter : en dépit du nombre plus grand des cordes, la table n'est pas plus chargée que dans la harpe à pédales. Aussi la différence de sonorité est-elle, en réalité, inappréciable. Des expériences, faites avec des harpes des deux systèmes et de différentes provenances, cachées par un paravent, ont montré qu'il était *impossible* de reconnaître le timbre de la nouvelle harpe ; c'est ce qu'on a aussi reconnu aux fêtes de Jeanne d'Arc, à Orléans, où quatre harpes chromatiques ont joué, dans la cathédrale, à côté de deux harpes à double mouvement.

Que si M. Hasselmans soutient maintenant que l'ancien instrument a entre ses mains une sonorité inimitable, nous ne nous inscrirons pas en faux contre un pareil jugement. Mais cette supériorité tient au grand talent de M. Hasselmans, et non aux vertus spéciales du double mouvement. On ne peut exiger d'un instrument vieux de cinq années à peine de posséder des maîtres égaux à ceux qu'une longue pratique a fait parvenir à la haute virtuosité. Lorsque Tulou combattait avec acharnement la flûte de Bœhm, lorsque les cornistes menacés de l'intrusion du cor à pistons criaient au sacrilège, on pouvait se demander en effet si les instruments perfectionnés se prêteraient à l'exécution artistique autant que leurs devanciers ; mais une nouvelle génération de flûtistes et de cornistes est venue, qui a su retrouver toutes les qualités de son et de style que l'on croyait compromises, avec une agilité et une sûreté d'intonation bien supérieures. Il en sera de même pour la harpe chromatique, si on lui permet de vivre : on passera moins de temps à apprendre l'accord de l'instrument, très laborieux avec l'ancien système, et le jeu des pédales ; on pourra en consacrer davantage au perfectionnement de la sonorité et à l'étude de l'interprétation.

Je sais bien qu'on fait un grief à la harpe chromatique de sa facilité même : le bel instrument de jadis va tomber entre des mains profanes, les artistes

l'abandonneront au vulgaire, parce qu'il aura perdu sa difficulté. Il est certain que les intérêts du grand nombre et ceux du grand art sont distincts ; mais ils ne sont pas contraires. La facilité relative du piano, qui en a fait l'instrument des amateurs et des ignorants, ne lui a pas retiré pour cela la faveur des artistes ; bien au contraire, la grande virtuosité s'est développée en même temps qu'augmentait le nombre de jeune filles capables de jouer médiocrement une valse ; comme les humbles commençantes, les grands artistes ont profité des moyens nouveaux qu'on mettait à leur disposition, sans rien perdre pour cela de leurs qualités personnelles. C'est qu'en réalité un instrument n'est ni facile ni difficile : il est riche, ou il est pauvre, voilà tout. Il est toujours assez facile de jouer mal, que ce soit du cor, du basson ou du violon ; il est toujours très difficile de jouer bien, que ce soit de la flûte, de la harpe ou du piano;parce que pour jouer bien il faut arriver à donner une âme à ces serviteurs de bois et de métal, ce qui n'est possible que si l'on a la domination entière de son instrument, et si l'on possède soi-même une âme, ce qui n'est pas le cas de tout le monde, tant s'en faut. Le grand art se défend donc de lui-même contre les prétentions de la foule, et n'a pas besoin qu'on l'entoure de difficultés supplémentaires et de règles inutiles. Cette dernière opinion était celle de Beckmesser, mais Beckmesser jouait du luth ; nos harpistes doivent donc le mépriser et ne pas l'imiter. Ce qui est vrai, c'est que les instruments n'ont pas tous les mêmes ressources ; tel passage, que la flûte exécute en se jouant, est impossible au cor ; tel trille, que le violon bat avec indifférence, ne peut sortir sur la clarinette. Et lorsqu'un instrument est riche, il est facile à un débutant d'utiliser une partie de ses ressources ; lorsqu'il est pauvre, impossible d'en rien tirer avant de les avoir toutes à sa disposition. Artistes et amateurs doivent donc se féliciter à la fois d'un enrichissement dont ils tirent des avantages égaux : les uns atteignant des effets nouveaux, les autres s'appropriant des effets qui étaient d'abord réservés aux artistes.

La harpe chromatique est plus riche que la harpe à pédales, puisque, sans rien perdre de l'ancienne sonorité, elle possède plus de notes et se meut sans effort à travers tous les tons, ce qui est la condition même de la musique moderne ; les harpistes futurs ajouteront donc une virtuosité plus grande et plus aisée à toutes les qualités qu'ils possèdent aujourd'hui. On répond à cela qu'ils auront en moins un effet particulier : le *glissando*. En effet, le mode d'accord actuel permet, dans certains cas, à l'artiste de faire sortir de son instrument, rien qu'en y promenant ses doigts, tout un vol de sons pressés, qui forment une gamme, ou un accord de septième. Cet artifice a été perdu par la harpe chromatique, mais la perte n'a été que momentanée, et le *glissando*, si les harpistes y tiennent, sera bientôt reconquis grâce à l'emploi d'étouffoirs séparés ou simplement au progrès de la technique nouvelle. Il faut dire d'ailleurs que cet effet, dont on a abusé, tend à passer de mode. Il serait perdu sans retour, que certainement les compositeurs passeraient outre, et préféreraient encore la harpe chromatique. Car l'orchestre moderne a besoin, pour rester limpide, de s'incorporer ces paillettes lumineuses qui sont les sons de la harpe, et la musique moderne a besoin, pour développer sa richesse, d'user de plus en plus de la gamme chromatique. La conclusion s'impose.

Personne d'ailleurs ne demande la suppression de l'ancien instrument. M. Lyon et M. Hasselmans sont d'accord (à un comma près sans doute), pour

s'en rapporter à l'expérience. Que cette expérience soit donc tentée enfin. M. Gevaert a donné l'exemple en ouvrant, à Bruxelles, une classe de harpe chromatique à côté de la classe de harpe à pédales (1). Cet exemple ne pourrait-il être suivi ? Il semble qu'il y a là une question des plus intéressantes, et presque vitale, pour l'orchestration moderne. Etant donné le caractère de notre art, je crois qu'un instrument chromatique, s'il est d'ailleurs pareil à l'instrument diatonique, a la partie gagnée d'avance : mais encore faut-il pouvoir l'engager.

Louis Laloy.

A l'Opéra.

Ce n'est pas au sortir d'une répétition générale qu'on peut se flatter — les yeux encore éblouis par la richesse du spectacle — d'émettre un jugement complet et motivé sur *Bacchus*, le nouveau ballet en deux actes de M. Duvernoy. Mais une telle œuvre mérite-t-elle une étude critique ? Le compositeur s'est-il donné la peine, comme c'est son devoir (qu'il s'agisse d'opéra ou de ballet), d'étudier sincèrement, et à fond, le sujet qu'il a traité ? S'est-il fait une âme antique, pénétrée du sens des légendes orientales ? Supplée-t-il à la conviction par l'originalité de la fantaisie et la nouveauté du style ? A-t-il fait autre chose que donner prétexte à une pompeuse exhibition de décors amusants, de costumes très riches et de jambes agiles ? Je n'ose poser ces questions à M. Duvernoy, pianiste de race et compositeur digne d'une grande estime. Il y a dans sa partition des idées heureuses et de « jolies pages » ; il y en a quelques autres d'une vulgarité qui n'est peut-être pas voulue. Ce ballet n'en est pas moins très brillant ; il fait honneur à M. Gailhard qui l'a monté, et il a été l'occasion d'un très réel succès pour les danseuses.

La Commission de Technique musicale.

Le Congrès musical international de 1900, avant de se séparer, a formé diverses commissions chargées de continuer ses travaux. L'une d'elles, celle de technique musicale, que j'ai l'honneur de présider, a eu tout d'abord à étudier quantité d'ouvrages français, italiens, hollandais, allemands, traitant surtout de systèmes nouveaux d'écriture destinés à remplacer notre notation actuelle.

Grâce aux savants rapports des divers membres de la commission qui s'étaient partagé cette lourde besogne, MM. A. Chapuis, L. Hillemacher, Pierné, Samuel Rousseau, et Lavignac, l'érudit professeur du Conservatoire, ces différents ouvrages ont été discutés et approfondis longuement. Je dois dire que

(1) Résultats pour la harpe chromatique : *Un premier prix avec mention ; — un second prix avec mention ; — un second prix ; — deux accessits.* Et les élèves n'avaient que deux années de travail ; leurs rivaux en avaient huit.

malgré l'ingéniosité de quelques projets, rien ne nous a paru supérieur à la notation actuelle, perfectionnée de siècle en siècle par les grands compositeurs et répondant à toutes les exigences de l'art si compliqué de nos jours. On peut juger, du reste, de l'effroyable perturbation qu'apporterait dans l'enseignement et dans nos bibliothèques l'adoption de signes nouveaux.

Si ces premiers travaux de notre commission n'ont pas produit de résultats pratiques, en revanche, grâce à l'initiative de M. Gabriel Pierné, il en a été tout autrement pour les questions fort intéressantes posées par lui, qui sont les suivantes :

1° *Les instruments de cuivre transpositeurs doivent-ils porter armure* (1) ?

2° *En ce qui concerne les cors, trompettes et cornets, quel est respectivement le ton préférable à employer ?*

3° *En ce qui concerne l'accident de précaution* (2), *lequel est préférable ?*

A) *De le remettre purement et simplement ?*

B) *De le mettre entre parenthèses ?*

C) *Ou de le placer en petits caractères au-dessus de la note ?*

M. Pierné désirait que ce questionnaire fût envoyé à tous les compositeurs, chefs d'orchestre, chefs de musique, instrumentistes et professeurs, pour que la majorité de leurs suffrages vînt décider de ses points douteux.

Grâce à la générosité d'un membre de la commission dont la compétence en ces matières est bien connue, M. le comte Raoul Chandon de Briailles, nous avons pu non seulement réaliser ce programme, mais obtenir une très utile brochure donnant toutes les réponses reçues, résumées d'une façon extrêmement claire par M. F.-R. Robert, secrétaire de la commission, professeur dans les écoles de la ville de Paris.

Je parlerai d'abord du sujet le plus important, celui des tonalités à choisir dans les divers instruments de cuivre : cors, trompettes et cornets.

A mesure que la musique s'est compliquée, que les modulations sont devenues de plus en plus fréquentes, les instruments peu à peu ont dû suivre les nouvelles exigences, et c'est ainsi que depuis un peu plus d'un demi-siècle, pas davantage, nous avons vu successivement se transformer en instruments chromatiques : la clarinette, le piston, les cors et trompettes, et dernièrement enfin la harpe, le moins chromatique des instruments jusqu'ici.

On peut juger de l'âge d'une partition par la façon dont les instruments sont écrits. Avec Haydn, Mozart et Beethoven, les cors et trompettes sont, autant que possible, dans le ton du morceau : faute d'avoir d'autres notes, ces grands maîtres sont obligés quelquefois de faire grincer des dominantes pour jouir de l'éclat des instruments de cuivre. Cette situation a duré fort longtemps.

(1) Les instruments de cuivre transpositeurs (cors, trompettes et cornets) ne portent pas, en principe, d'armure, parce que les différents tons s'obtiennent par l'adjonction de corps de rechange qui font monter ou baisser le diapason de l'instrument ; toutes les gammes sont notées comme la gamme d'*ut* naturel ; et l'armure est remplacée par l'indication du ton (*cor en fa*, *trompette en si b*, etc.). Mais de nos jours on tend à abandonner ce système, qui ne se prête pas aux modulations rapides, et à traiter les instruments de cette famille comme les autres. L'emploi de l'armure semble donc s'imposer, mais risque de troubler les artistes qui n'y sont pas accoutumés.

(2) L'accident de précaution est un accident répété devant une note, alors qu'il figure déjà dans la mesure ou à la clé ; on prend cette précaution lorsqu'une modulation est intervenue qui peut faire hésiter.

Wagner, un des premiers, a donné une très grande prépondérance aux cors en *fa*, tout en employant aussi les autres.

La réponse des compositeurs, chefs d'orchestre, virtuoses et professeurs a été à peu près unanime en faveur des cors chromatiques en *fa*, des trompettes en *ut*, des cornets en *si bémol*.

Les partitions du maître Saint-Saëns sont écrites ainsi.

Les réponses de MM. Théodore Dubois, Messager, Pierné et beaucoup d'autres, dont je suis, concluent dans le même sens.

Tous nous préférerions voir les partitions uniquement porter les instruments *en ut*, mais les habitudes d'une part, la nature même du cor de l'autre, rendent encore la chose bien difficile en ce moment.

M. Parès, l'éminent chef de la Garde républicaine, ainsi que MM. Chandon de Briailles et Dureau, donnent aussi la prépondérance aux mêmes tonalités, tout en réclamant en outre pour la musique militaire les cors et trompettes en *mi bémol*.

On voit que la question est bien clairement élucidée par tous ceux qui ont de la compétence en ces matières, et la brochure publiée par M. Chandon de Briailles est des plus intéressantes à lire.

Moins claire est la réponse sur l'emploi de l'armure aux cors et trompettes. La majorité la demande, mais avec une grande faveur pour l'emploi des accidents à chaque note dans les cors, pour les modulations compliquées. La théorie demande l'armure partout, mais la pratique des instrumentistes rend l'autre système plus sûr dans la lecture de la musique moderne.

M. Vidal demande que l'armure ne soit jamais trop chargée, et de la simplifier en écrivant par exemple *si bémol majeur* au lieu de *si bémol mineur*. M. Brémond, professeur de la classe de cor au Conservatoire, demande l'armure pour les soli seulement, mais non pour l'orchestre. M. Franquin, le professeur de trompette, craint l'armure à cause de l'habitude. M. Danbé résume la chose en disant que l'armure est plus musicale et l'accident plus pratique.

Sur la question de l'accident de précaution, la plupart des réponses sont en faveur de son maintien, purement et simplement, l'accident entre parenthèses ou au-dessus de la note chargeant et compliquant encore la lecture déjà si difficile des partitions d'orchestre. Bien originale et paradoxale l'opinion de M. de la Tombelle, demandant, au lieu des accidents de précaution, la basse chiffrée pour *faciliter* la première lecture.

En somme, on voit que notre commission technique a déjà fait d'utiles travaux, et elle reçoit non seulement de ses membres, mais du dehors, de nouvelles questions à étudier, qui seront non moins intéressantes pour l'art musical.

Les compositeurs doivent donc une reconnaissance particulière à M. Pierné, pour l'initiative des questions élucidées ci-dessus; à M. Chandon de Briailles, qui a permis de les poser et de publier les réponses; enfin à M. Robert, qui les a si habilement résumées.

GÉORGES PFEIFFER.

Lectures Musicales.

LA SALLE DE L'OPÉRA DE PARIS.

Charles Garnier — dont on inaugurera bientôt le monument — indique dans les termes suivants la peine qu'il avait prise consciencieusement pour construire la salle du grand Opéra dans de bonnes conditions de sonorité, et le résultat négatif de ses études en matière d'acoustique :

« J'ai tout étudié avec conscience, pendant de longs mois ; j'ai lu les ouvrages dans les langues que je savais ; je me suis fait traduire ceux publiés dans les langues que je ne connaissais pas ; j'ai causé avec celui-ci, discuté avec celui-là, et je suis arrivé, après toutes ces études, à découvrir ceci : c'est qu'une salle, pour être sonore et avoir un timbre agréable, devait être longue ou large, être haute ou basse, être en bois ou en pierre, ronde ou carrée, avoir des parois rigides ou capitonnées, passer sur un cours d'eau ou être bâtie en plein sol, avoir des saillies ou être complètement nue, être chaude ou glaciale, vide ou remplie de monde, sombre ou éclairée ; j'ai appris que quelques-uns voulaient que l'on y plantât des arbres, que d'autres voulaient qu'on la fît toute en cristal, que d'autres encore prétendaient que la neige était le meilleur conducteur des sons et qu'il fallait garnir les parois de neige factice (?) et que d'autres enfin, revenant au principe de Vitruve, demandaient que l'on plaçât quelques casseroles au-dessous des banquettes !

« Tout cela me donnait assez à penser, et je voyais que vraiment j'aurais bien de la peine à en sortir. Je pris alors bravement mon parti et je me dis que, puisque les livres me laissaient dans l'incertitude, ce que j'avais de mieux à faire était de chercher moi-même ces lois introuvables, et, ne pouvant découvrir le moyen infaillible de passer de la théorie à la pratique, il fallait que je passasse de la pratique à la théorie.

« Me voilà donc suivant cette idée, parcourant toute l'Europe en compagnie de Louvet, mon inspecteur et mon ami, entrant dans toutes les salles de spectacle, écoutant si elles étaient sourdes ou sonores. Nous allions en haut, nous allions en bas, nous allions au milieu, demandant souvent l'opinion de quelques artistes ou de quelques directeurs ; puis nous relevions le plan de la salle lorsque nous ne le possédions pas, nous notions le genre de construction, l'âge du bâtiment et enfin les petits détails qui pouvaient avoir une importance quelconque. Tout cela fait, mis en notes, les échos reconnus, les sonorités entendues, les salles mesurées, nous passions à d'autres, faisant le même travail ; de sorte que, tant et si bien, nous sommes arrivés à ausculter ainsi un certain nombre de salles et des plus connues, en Italie, en Allemagne, en France, en Espagne, en Angleterre, en Ecosse, en Belgique, en Scandinavie, etc., etc.
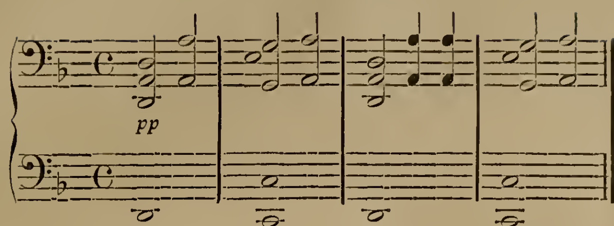
« Nous avions donc là une statistique exacte, et il était permis d'espérer que quelques lois se dégageraient de cette foule d'observations ; mais point. Tout cela mis en ordre, étudié, comparé, arriva à nous donner comme résultat une incertitude certaine (1)... »

CHARLES GARNIER (2).

(1) A notre connaissance, la science de l'acoustique n'a pas fait, depuis 1881, de nouveaux progrès.

(2) *Le nouvel Opéra de Paris*, Paris, chez Ducher, 1881, t. I, p. 184 et suiv.

Exercices d'analyse.



Tel est, on s'en souvient, le chant grave et doux, et d'une admirable simplicité, qui s'exhale de l'orchestre au début de *Pelléas*. Arrêtons-nous, pour le moment, à ces quatre mesures qui disent, à elles seules, la tristesse d'une antique légende, et tâchons d'analyser cette impression. Ce mouvement de quinte (*ré-la*) est peut-être le plus naturel de tous les mouvements de la voix : un grand nombre d'*introïts* grégoriens, et plusieurs chansons populaires de caractère ancien (*Le Roi Renaud*, *La Pernette*, *Le Roi Loys*, *Voici la Saint-Jean*), atteignent de cette manière la note qui formera l'axe de la mélodie, sa ligne de centre, sa *dominante*. Rappellerai-je ici que, selon Denys d'Halicarnasse, il y a un intervalle de quinte, dans le langage, entre une syllabe accentuée et une syllabe atone ? Sans remonter à une aussi lointaine autorité, il suffit de remarquer que cet intervalle, moins étendu que l'octave et presque aussi consonnant, est à la fois très facile à saisir, pour l'oreille, et à prendre, pour la voix. D'où son rôle prépondérant dans la musique de tous les temps ; d'où aussi son caractère simple et primitif.

Quelle est, maintenant, l'harmonie de cette première mesure ? Un accord parfait, construit sur le *ré*. Mais on remarquera l'absence de la tierce (*fa*). Un tel accord a pour nous quelque chose de flottant, de mystérieux, et comme la majesté de l'indéterminé. Pourquoi ? Parce que seule la tierce, majeure ou mineure, permet de classer un accord dans l'un des deux modes, majeur ou mineur, entre lesquels notre musique moderne doit opter : un accord sans tierce, surtout lorsqu'il se présente au début d'une phrase, nous apparaît donc comme antérieur et supérieur à toute spécialisation ; c'est une forme générale et vide, susceptible de se préciser de deux manières différentes. En outre, la consonance de quinte est, en un certain sens, plus harmonieuse, plus *fondue* que celle de la tierce : l'oreille distingue plus difficilement le *la* du *ré* qu'elle n'en distinguerait le *fa* ♮ ou le *fa* ♯. De là provenait la vieille classification des consonances en parfaites (quinte juste et quarte juste) et imparfaites (tierces et sixtes majeures et mineures) ; jusqu'au début du XVIe siècle, l'accord final d'une phrase à plusieurs parties devait se composer uniquement de quintes et d'octaves, à l'exclusion des tierces, afin que l'oreille fût pleinement satisfaite. De nos jours, au contraire, la tierce majeure est à peu près de règle, dans les conclusions, et l'on prescrit, à l'école, « d'éviter les accords imparfaits ». Nous éprouvons le besoin de préciser sans cesse le mode, même aux dépens de l'euphonie ; c'est pourquoi un accord dépourvu de tierce nous est un peu étrange, et nous ramène à des temps plus anciens, où l'oreille, plus délicate pour le choix des consonances, n'exigeait pas, pour comprendre le discours musi-

cal, qu'on lui mît les points sur les *i*, c'est-à-dire les tierces sur les quintes.

La seconde mesure amène un mouvement parallèle de quinte entre les deux parties extrêmes (*ré-la*, *ut-sol*). On sait qu'une pareille disposition est sévèrement prohibée à l'école. M. Debussy n'a cependant pas reculé devant la « faute », et de fait ces deux quintes ne produisent en aucune manière l'impression de choc, de changement brusque et maladroit d'harmonie, de discontinuité en un mot, qui est la raison véritable de cette interdiction. Tout au contraire, on sent, lorsque le *sol* vient frapper la quinte avec l'*ut* de la basse, que la phrase n'est pas terminée, qu'il n'y a là qu'une oscillation passagère, qu'on reviendra au point de départ : le *sol* fait prévoir le *la* qui lui fait suite. Et cette impression tient à ce que ce *sol* n'est pas une note réelle ; si consonant qu'il soit, en fait, avec les autres notes de l'accord, il lui est cependant étranger, et rentre dans la classe de ces altérations passagères, qui sont justiciables du mouvement mélodique et non de l'harmonie. N'oublions pas en effet qu'au-dessus de l'oreille qui perçoit, il y a l'esprit qui juge, et saisit les rapports entre les différents mots du discours musical. Aucun doute n'est possible ici ; pas un instant nous ne pouvons croire à la succession de deux accords parfaits construits, l'un sur le *ré*, l'autre sur l'*ut*, parce que la relation entre ces deux accords serait beaucoup trop indirecte. De même, des syllabes susceptibles d'être découpées en mots de deux manières différentes (celles qui peuvent faire naître un jeu de mots) seront toujours interprétées immédiatement et sans hésitation dans leur sens le plus naturel et le plus conforme à la conversation engagée ; c'est ce sens que nous attendrons instinctivement, et nous ne désarticulerons la masse sonore qui parvient à notre oreille qu'avec un parti pris bien arrêté. Il en est exactement ainsi dans notre texte musical : un accord d'*ut* se présente, mais nous ne sommes pas dupes, nous nous refusons à en rester à ce point ; ce que nous voulons entendre, c'est un accord de *la*, parce qu'il y a, du *ré* au *la*, un enchaînement naturel : ces deux notes forment en effet un intervalle de quinte ; si le *ré* est une tonique, le *la* sera une dominante ; si le *la* est tonique, le *ré* sera la sous-dominante. Cet accord nous est donné en effet, dans son premier renversement (*ut-mi-la*), lorsque le *sol* de la partie supérieure est remonté au *la*, selon notre vœu. Ainsi les quintes parallèles, au lieu d'interrompre la phrase, nous font comprendre au contraire qu'elle n'est pas terminée, et en fortifient l'unité, bien loin de l'amoindrir. Il n'en faut pas davantage pour les justifier, devant l'auditeur ignorant comme devant le maître d'harmonie le plus sévère.

Cette phrase de quatre notes (répétée, avec un rythme plus ferme, dans les deux mesures suivantes) repose donc sur deux accords seulement : l'un, incomplet, construit sur le *ré* (*ré-la*), qui prépare ; l'autre, complet, construit sur le *la* (*la-ut-mi*), qui précise. Mais que précise-t-il ? En quelle tonalité sommes-nous ? en *fa* majeur, en *sol* mineur ou majeur, en *ut* majeur ? Tous ces cas, à ne considérer que l'aspect matériel des accords et l'absence de certains accidents, sont possibles ; aucun ne se présente pourtant à l'esprit de l'auditeur, parce que, si l'on comprenait la phrase dans l'une de ces tonalités, son harmonie serait construite, comme en porte-à-faux, sur des accords de la tierce ou du second degré, qui n'auraient qu'un très faible rapport avec la tonique. Il faut absolument, pour que ces quatre notes aient un point d'appui solide, que l'un des deux accords dont elles émanent joue le rôle d'accord to-

nique : en d'autres termes, nous ne pouvons être qu'en *ré*, ou en *la* mineur. La tonalité de *ré* est adoptée de prime abord, parce que l'accord de tonique est beaucoup plus naturel, au début d'une phrase, que l'accord de sous-dominante. Ce *ré* est-il majeur ou mineur ? L'absence de tierce permet d'en douter, jusqu'à l'apparition du second accord, qui renferme un *ut* naturel. Cet *ut* formerait avec le *fa* ♯ un intervalle dissonant de triton, avec le *fa* ♮ une quarte juste : l'oreille préfère ce dernier intervalle, et interprète rétrospectivement le premier accord en *ré* mineur.

Mais ici une nouvelle remarque s'impose : notre gamme de *ré* mineur comporte un *ut* ♯, qui est la sensible, au lieu qu'ici l'*ut*, bien en évidence à la basse, n'est pas altéré. Qu'est-ce que cette gamme de *ré* mineur dépourvue de sensible ? C'est tout simplement le premier mode du plain-chant (avec *si* ♭ facultatif), le plus usité, comme aussi le plus grave des huit modes principaux dont disposaient les heureux compositeurs du moyen âge. Ce n'est donc pas sans raison qu'un sentiment de résignation pieuse et de compassion sereine s'empare de nous à ces simples accents : ils ont résonné longtemps sous la voûte des cathédrales, et s'y font encore entendre, autant que le permet la fantaisie d'un organiste ou le mauvais goût d'un clergé barbare. Nous reconnaissons tous, dans cette phrase, la voix du passé qui nous dit de plier le genou, et d'adorer des ordres impénétrables. La foi des anciens âges se ranime au coup de baguette du grand charmeur qui se nomme M. Debussy. Car cette longue analyse ne doit pas nous donner le change : ce n'est pas par un calcul que le compositeur est arrivé à cette expression de sa pensée ; il n'a pas examiné la valeur des accords, le sens des accidents, compulsé les vieux Graduels ou réfléchi au sens mystique des différents modes. Non ! mais il a retrouvé en lui, par un de ces efforts d'intuition qui font les chefs-d'œuvre, un peu de la vieille âme de notre race, et, par là même, quelque chose des mélodies où cette âme s'est chantée. Et c'est peut-être pour cela que cette musique, si émouvante pour nous, qui n'avons pas renié notre ancienne liturgie, a quelque peine à se frayer un chemin dans une conscience musicale étrangère, que domine le choral luthérien.

LOUIS LALOY.

Esthétique musicale.

L'abondance des matières nous oblige à renvoyer au prochain numéro l'article faisant suite aux études sur Herbert Spencer. Il a pour objet *les idées de Darwin sur la musique.*

Informations

Dans notre dernier numéro, nous avons, au sujet de *Don Juan*, si peu respecté dans quelques théâtres, rappelé le vœu émis par le dernier Congrès de musique ; nous avons dit que, dans la presse, MM. Saint-Saëns, E. d'Harcourt, André Corneau, avaient regretté que le chef-d'œuvre de Mozart ne fût pas respecté. La *Revue théâtrale*, sous la plume de M. Jules Martin, s'associe à ces doléances dans son dernier numéro :

La partition dont on se sert actuellement à l'Opéra n'est pas conforme, loin de là, au texte original. Au lieu de prendre la 2e édition donnée par Gugler, à Leipzig, en 1875, et qui est la seule correcte, on se sert toujours, en effet, de l'édition de Peters, qui est pleine d'inexactitudes et dans laquelle — ainsi que l'a constaté récemment notre distingué confrère M. Combarieu — on n'a pas ajouté moins de *deux cent vingt-huit* pages ! Dans le seul troisième acte, lequel, bien entendu, est le deuxième acte dans l'édition originale qui n'en comptait que deux, l'initiative privée a cru devoir ajouter :

Dix pages d'entr'acte ; huit pages de récit ; deux pages de récit ; treize pages de récit (là une coupure supprimant sept pages de texte gravé) ; deux pages de récit (nouvelle coupure, depuis la page 263 jusqu'à la page 268, et, dans cette coupure, une division qui met fin à un troisième acte et ouvre un quatrième acte, cinq pages d'entr'acte, un récit, un rondo, etc.)

En outre, on a introduit dans *Don Juan* une anthologie chorégraphique de cinquante-sept pages, faite avec des lambeaux de symphonie, de quatuor et de quintette, et la *Marche turque*, empruntée à une *Sonate* pour piano !

Quelques érudits avaient espéré que M. Gailhard, fervent admirateur de Mozart, rétablirait le texte intégral pour la reprise qui vient d'être faite ; mais le directeur de l'Opéra a remonté l'œuvre telle qu'elle avait été jouée en 1834, c'est-à-dire avec les malheureuses modifications que nous venons d'indiquer.

M. Pierre Lalo, le critique du *Temps* dont on connaît la haute autorité, s'associe à nos plaintes (Chronique du 25 novembre) et nous consacre quelques lignes trop élogieuses pour que nous puissions les citer ici.

— Voici le programme des cours et conférences d'histoire de la musique, organisés par notre collaborateur M. Romain Rolland, qui s'ouvriront le 5 janvier, à l'Ecole des Hautes Etudes sociales, 15, rue de la Sorbonne.

1. M. Théodore Reinach, docteur ès lettres.	*La mélodie dans la musique grecque.*
2. M. Louis Laloy, rédacteur en chef de la *Revue Musicale*. . . .	*La musique antique et le chant grégorien.*
3. M. Pierre Aubry, archiviste paléographe.	*Histoire de la musique française, des origines à la Renaissance.*
4. M. Georges Houdard, professeur libre à la Sorbonne. . . .	*L'évolution du rythme musical, de l'antiquité gréco-romaine à la Renaissance.*
5. M. Henry Expert, professeur à l'Ecole Niedermeyer.	*La musique française au temps de la Renaissance.*
6. M. Romain Rolland, chargé de cours à l'Ecole normale supérieure. .	*Les origines de l'Opéra.*
7. M. Julien Tiersot, sous-bibliothécaire au Conservatoire national de musique.	*La musique au temps de la Révolution.*
8. M. Charles Malherbe, bibliothécaire-archiviste de l'Opéra.	*Le romantisme de Berlioz.*
9. M. Henri Lichtenberger, professeur à la Faculté des lettres de l'Université de Nancy. . .	*Question d'esthétique et d'histoire musicale moderne.*
10. M. Jules Combarieu, directeur de la *Revue musicale*.	*La musique au point de vue sociologique.*
11. M. Lionel Dauriac, professeur honoraire à l'Université de Montpellier	*Richard Wagner.*
12. M. Hellouin.	*Gossec.*
13. M. Vincent d'Indy, directeur de la *Schola Cantorum*.	*César Franck.*

Un concert de musique française du xvie siècle aura lieu à l'Ecole des Hautes Etudes sociales, dans le courant de décembre, avec le concours des élèves de l'Ecole Niedermeyer, sous la direction de M. Henry Expert. On y entendra des

pièces de Jannequin, Costeley, Goudimel, etc. Une des principales curiosités de ce concert sera l'audition de chansons à plusieurs voix de Claude le Jeune sur des vers mesurés à l'antique. Ces œuvres d'un des plus grands artistes de la Renaissance française viennent d'être retrouvées et publiées par M. Henry Expert, à qui l'on devait déjà, entre tant d'autres découvertes, celle du charmant Costeley, dont plusieurs pièces sont devenues presque classiques.

— Le Conservatoire de Nancy a donné, le 9 novembre, son premier concert sous la direction de M. J.-Guy Ropartz, avec le programme suivant :

1. Ouverture des **Maîtres chanteurs** . . . . R. Wagner.
2. **Concerto en sol mineur** . . . . M. C. Saint-Saens.
   Pour Piano et Orchestre.
   M. F. Blumer.
3. **Symphonie en ré mineur** . . . . M. G. Witkowski.
   (1re audition).
   I. *Lent et solennel.* — *Animé.*
   II. — *Très lent.*
   III. — *Animé.*
4. **La Cloche des Morts** (1re audition) . . . . M. J.-Guy Ropartz.
   Paysage breton pour Orchestre.
5. **Komarinskaja** . . . . J. Glinka.
   (1803-1857).

La Symphonie de M. Witkowski (élève de M. V. d'Indy) a été exécutée pour la première fois à Paris, en 1901, à la Société Nationale. La pièce de Glinka sera suivie d'autres œuvres caractéristiques de la musique russe, disposées selon l'ordre chronologique : M. Ropartz reste fidèle au concert historique ; sous son excellente direction, la saison promet d'être des plus intéressantes. Le 23 novembre, était exécutée la *Dante-Symphonie* de Liszt.

— M. Massenet a l'Etranger. — *Le Jongleur de Notre-Dame* a été représenté à Hambourg avec un grand succès. La *Neue Zeitschrift* de Leipzig apprécie l'ouvrage en ces termes :

Massenet, le créateur génial de *Manon* et d'*Hérodiade*, a écrit, sur ce livret plein de caractère, une musique intime, qui nous montre combien l'expression de poète musical (*Tonpoet*) peut lui être appliquée avec exactitude. Oui, Massenet est un grand poète. En maître de la poésie, c'est avec une âme ardente qu'il écrit la musique ; sans violence et sans tapage, mais avec une éloquence abondante et persuasive, il nous parle et nous inspire des sentiments inconnus. Quel est l'Allemand qui ne goûterait pas cette musique ?...

— M. Charpentier a l'Étranger. — A propos de *Louise*, reprise à Strasbourg avec un grand succès, la *Neue Zeitschrift* de Leipzig écrit les lignes suivantes :

Il faut chercher les raisons de ce succès dans les magnifiques tableaux de Paris et l'exécution vraiment remarquable que nous devons à Lohse. La musique n'offre absolument rien de nouveau. Il y a bien des compositeurs qui s'inspirent, comme Charpentier, de Wagner, et font mieux, sans comparaison. Beaucoup d'idées fort minces, au point de vue des paroles comme de la musique, donnent lieu à d'interminables développements. D'autres passages, au contraire, qui excitaient notre curiosité à la lecture du livret, ne répondent pas à notre attente, dans la partition ; c'est ainsi qu'on attendait de Charpentier tout autre chose à la fin du premier acte. La déclamation creuse et sentimentale ne peut pas toujours faire illusion sur la pauvreté du fond. Quelle que soit notre reconnaissance pour la direction qui nous a fait connaître ce roman musical, nous n'en voulons pas moins affirmer bien haut que bien des compositeurs, dont on ne dit pas un mot ici, le mériteraient davantage.

— La Musique populaire a l'étranger. — L'Académie populaire de chant de Dresde entre dans sa seconde année d'existence. Cette société donne aux ouvriers et ouvrières de la ville des concerts à fort bon marché, en prélevant une cotisation hebdomadaire de 0 m. 10 (0 fr. 125), et en associant une partie de ses membres, ceux qui chantent, à l'exécution des œuvres. Les simples auditeurs sont tenus d'assister aux classes de chant (2 heures par semaine), pour se familiariser avec les différentes parties des grandes œuvres chorales.

— Je profite des récentes auditions de Beethoven pour signaler la publication dans l'*Athenaeum* de juillet, et le *Monthly Musical Record* d'août dernier, de quelques lettres inédites de Muzio Clementi (1). Il faut remercier sir Cecil Clementi-Smith de l'abnégation dont il a fait preuve, en publiant cette correspondance, qui ne fait certes pas grand honneur à son aïeul. — Clementi, associé d'un éditeur anglais, F.-W. Collard, se vante de son habileté à « empaumer » Beethoven, et de la bonne affaire qu'il a faite à ses dépens. Voici quelques fragments de la lettre du 22 avril 1807, adressée de Vienne à Collard (2) :

Avec un peu d'adresse, et sans trop m'avancer, j'ai fait enfin la conquête de cette *beauté dédaigneuse* (Beethoven). Elle commença d'abord à me grimacer des sourires, en public, et à coqueter avec moi. Naturellement, je pris soin de ne pas la décourager... Quelques jours après, il vint me voir à la maison. Concevez le ravissement mutuel d'une telle rencontre. Je pris soin de la faire tourner au profit de *notre* maison Je convins avec lui de prendre en manuscrit *trois quartettes*, une *symphonie*, une *ouverture*, un *concerto pour violon*, qui est fort beau, et qu'il arrangera, je pense, sur ma demande, pour le piano forte, et un *concerto pour le piano forte*. Et pour *tout cela*, nous avons à lui payer deux cents livres... Je l'ai également engagé à composer deux sonates et une fantaisie pour le piano forte, qu'il doit donner à notre maison pour soixante livres... (Faites attention que j'ai parlé de livres, et non de guinées !) (3).

Le plus triste, c'est que, deux ans et demi après, Beethoven n'avait encore rien reçu (4).

Enseignement de la musique. — M. J. Spencer Curwen, membre de l'Académie royale de musique, vient de publier en un volume de 140 pages (*School music abroad*, J. Curwen, Londres), le récit des visites qu'il a faites dans toutes les capitales de l'Europe pour étudier l'organisation de l'enseignement du chant. L'auteur déclare que c'est à Paris qu'il a été le mieux reçu (par M. Chevé et M. Danhauser, en 1882) : c'est à ce bon souvenir que nous devons la communication de ce très intéressant ouvrage, qui n'est pas dans le commerce et que l'auteur a bien voulu nous envoyer. Si nous le signalons, c'est qu'il devra être consulté par tous ceux qui s'occupent d'introduire la musique dans notre enseignement officiel.

On sait qu'en Angleterre il existe un *Register* où peuvent s'inscrire, à de certaines conditions, les professeurs dignes d'être recommandés à la confiance du public. *The Journal of education* (oct. 1902, « *music Teacher and the Register* », p. 665) publie un important article à ce sujet. L'auteur demande que les conditions à remplir pour être admis à l'inscription sur le futur *supplemental Register* destiné aux professeurs de matières spéciales (dessin, *musique*, gymnastique) soient semblables à celles qui sont imposées, dès à présent, pour l'inscription des professeurs ordinaires sur le *Register* proprement dit ; c'est-à-dire

(1) Ces lettres sont toutes écrites en anglais à F.-W. Collard. La première est datée du 17 août 1803 ; la dernière, de Vienne, probablement de septembre 1809.
(2) Les passages soulignés le sont aussi dans l'original.
(3) La livre vaut 20 sh., et la guinée 21.
(4) Lettre de Clementi, septembre 1809.

qu'on exigerait des maîtres de musique, non seulement un diplôme attestant leur compétence technique, mais un certificat d'entraînement (*training*) pédagogique.

— Qui aurait cru que l'Italie, la patrie du *bel canto*, n'avait pas encore institué de diplôme pour les professeurs chargés d'enseigner le chant dans les écoles de l'Etat ? Cette lacune singulière vient d'être comblée. Le *Bulletin officiel du ministère de l'Instruction* (Rome, 2-9 octobre 1902) publie un décret daté du 26 juin et contresigné par M. le ministre N. Nasi, à la suite duquel se trouve un programme d'examen pour l'enseignement du chant dans les écoles normales. Cet examen comprend les épreuves suivantes : 1o harmonisation à 4 parties d'un thème donné; 2o exercices de transposition; 3o lecture à vue d'une mélodie, avec accompagnement de piano ; 4o composition d'un chant court et facile à 2 voix, sur un thème donné par la commission d'examen ; 5o exercices d'analyse théorique et pratique ; 6o formation et direction d'un petit chœur.

En France, un examen analogue (mais avec programme fort complet, et à deux degrés) a été institué, pour l'enseignement *primaire*, par les décrets du 18 janvier 1887 (art. 114 et 117), du 18 janvier 1893, du 29 avril 1895, et par l'arrêté du 29 avril 1895.

— La Schola Cantorum a rouvert ses portes, le 13 novembre, avec le programme suivant :

1. **Sanctus et Benedictus de la Messe du Pape Marcel**. . . G.-P. da Palestrina.
Les Chanteurs de Saint-Gervais.
2. **Prélude & Fugue** en *la* min. pour orgue. . . . . Jean-Sébastien Bach.
M. Alexandre Guilmant.
3. **Deux Répons de la Semaine sainte** . . . . T.-L. da Vittoria.
a) *Tanquam ad latronem*; b) *Caligaverunt oculi mei.*
Les Chanteurs de Saint-Gervais.
4. **Alleluja grégorien** " Pascha nostrum". . . . . Chant grégorien.
Les Chanteurs de Saint-Gervais.
5. **Trois Chansons françaises** du xvie siècle.
a) *Allons, gay, gay, bergères* (1re audition). . . . . Guillaume Costeley.
b) *Si c'est un grief tourment*. . . . . id.
c) *Au joli jeu de pousse avant*. . . . . Clément Jannequin.
Les Chanteurs de Saint-Gervais.
6. 1re **Suite pour orgue**. . . . . N. Clérambault.
a) *Grand plein jeu* ; b) *Fugue* ; c) *Duo, Trio.*
d) *Basse et dessus de trompette* : e) *Récit* ; f) *Dialogues sur les grands jeux.*
M. Alexandre Guilmant.

LE RENIEMENT DE SAINT PIERRE

Histoire sacrée de M.-A. CHARPENTIER.

PERSONNAGES.

Jesus. . . . . M. P. Gibert | *Ostiaria*. . . . . Mme Cibert
Petrus. . . . . M. Jean David | *Ancilla*. . . . . Mlle Legrand
Historicus. . . . . . . M. Gébelin | *Les Chœurs.*

M. Henri Cochin, député du Nord, a montré, dans une élégante causerie, la Schola plus vivace que jamais, et presque fortunée. Le comité directeur a résolu de ne plus donner qu'un seul concert par mois, afin d'y apporter tous ses soins. Ce concert, pour soli, chœurs et orchestre, aura lieu, autant que cela sera possible, le quatrième jeudi du mois, le soir ; il sera précédé d'une répétition générale publique, pour les personnes qui se déplacent difficilement le soir ou

que l'éloignement de la rue Saint-Jacques pourrait effrayer. Les autres concerts qui pourraient être donnés à la Schola, le seront par des sociétés indépendantes ou des artistes agissant pour leur propre compte.

Le premier concert de la Schola aura donc lieu le jeudi 27 novembre au soir, il sera consacré à l'œuvre de Mozart. On y exécutera en première partie le *Concerto pour Piano en Mi bémol*. Au piano Mme Landowska. En seconde partie seront donnés d'importants fragments d'*Idoménée*, opera seria. Aux programmes des concerts suivants :

– Troisième acte (audition intégrale) de l'*Alceste* de Gluck. Alceste, Mme Jeanne Raunay.

— Deuxième et troisième acte de *Castor et Pollux*, de Rameau.

— Deuxième acte (audition intégrale) de *Euryanthe*, de Weber.

— Sélection de l'*Ariodant*, de Méhul.

— Sélection de l'*Orfeo* de Monteverde, reconstitution de M. Vincent d'Indy.

— *La Passion selon saint Jean*, de Jean-Sébastien Bach.

Les exécutions auront lieu sous la direction de M. Vincent d'Indy et de M. Ch. Bordes.

Programme de l'**Œuvre de Mimi Pinson** (*Directeur* : Gustave Charpentier) : *Cours populaires de Musique et de Danse offerts aux ouvrières parisiennes.*

Les cours ont lieu chaque soir de 8 h. à 10 h. **Maison Pleyel, Wolff, Lyon et Cie**, 22, rue Rochechouart, dans l'ordre suivant :

Solfège :	Élémentaire. Lundi, M. Marcastel (120 élèves). Supérieur. Mercredi, M. Tornié (80 élèves).
Chant :	Mardi, M. et Mme G. Lantelme (70 élèves). Jeudi, M. J. Torchet (50 élèves).
Harpe chromatique **(G. Lyon)** :	Mardi et Jeudi, M. Heywang (15 élèves). Mercredi, Mlle Baret (15 élèves). Samedi, Mlle Walbin (15 élèves).
Piano :	Supérieur. Samedi, M. E. Decombes, professeur honoraire au Conservatoire (20 élèves). Élémentaire. Mercredi, M. Emile Nérini (30 élèves). Pour commençantes. Vendredi, M. Pillard (80 élèves).
Danse classique :	Lundi, M. Bucourt, de l'Opéra (80 élèves). Mardi, Mlle V. Hugon, de l'Opéra (45 élèves). Jeudi, Mlle J. Souplet, de l'Opéra (40 élèves). Vendredi, Mlle A. Gillet, de l'Opéra (40 élèves).

Chaque semaine, une vingtaine d'élèves nouvelles viennent s'inscrire pour chacun de ces cours.

Le 10 novembre, M. le Ministre de l'Instruction publique visitait le nouveau conservatoire en plein travail, et souhaitait, dans une allocution charmante, bon succès et jours heureux à la Mimi Pinson moderne, aussi gracieuse que celle d'autrefois, mais moins légère. Ce sont là des paroles de bon augure.

— Les concours d'admission au Conservatoire national de musique et de déclamation viennent de se terminer.

Ils ont occupé 17 séances du 15 octobre au 15 novembre.

Il s'est présenté :

1° Pour les classes de *déclamation :* 222 aspirants, dont 108 hommes et 114 femmes. Il y avait 22 places d'élèves vacantes; 10 aspirants et 12 aspirantes ont été reçus élèves.

2° Pour le *chant :* 98 aspirants et 129 aspirantes, pour 39 places vacantes ; 16 aspirants et 23 aspirantes reçus élèves.

3° Pour les classes de *piano* (hommes), il s'est présenté 33 aspirants (pour 10 places vacantes) ; 10 aspirants reçus élèves.

4° Pour les classes de *piano* (femmes), il s'est présenté 192 aspirantes (pour 20 places vacantes) ; 20 aspirantes reçues élèves.

5° Pour la classe de *harpe :* 12 aspirants ; 3 places vacantes ; 3 reçus élèves.

6° Pour les classes de *violon*, il s'est présenté 166 aspirants (pour 16 places vacantes) ; 16 aspirants reçus élèves.

7° Pour les classes de *violoncelle.* — 35 aspirants, 5 places, 5 reçus.

8° Pour la classe d'*alto*, 4 aspirants, 3 places, 3 reçus.

9° Pour la classe de *contrebasse :* 10 aspirants, 5 places, 5 reçus.

10° Pour la classe de *flûte :* 17 aspirants, 4 places, 4 reçus.

11° Pour la classe de *hautbois :* 7 aspirants, 2 places, 2 reçus.

12° Pour la classe de *clarinette :* 3 aspirants, 2 places, 2 reçus.

13° Pour la classe de *basson :* 5 aspirants, 4 places, 4 reçus.

14° Pour la classe de *cor :* 4 aspirants, 1 place, 1 reçu.

15° Pour la classe de *cornet à pistons :* 13 aspirants, 2 places, 2 reçus.

16° Pour la classe de *trompette :* 6 aspirants, 3 places, 3 reçus.

17° Pour la classe de *trombone :* 8 aspirants, 5 places, 5 reçus.

Au Conservatoire

La *Société des concerts du Conservatoire* a inauguré sa 76e année, le 23 novembre, avec le programme suivant :

1° **Symphonie** en *ré majeur* (n° 2). . . . . Beethoven.

2° **Les Indes Galantes**. . . . . J.-B. Rameau.

Airs de Ballet :

Marche. — Menuet. — Danse des Sauvages. — Chaconne.

3° **Chœur et Air des Saisons**. . . . . J. Haydn.

M. Delmas.

4° **Le Songe d'une Nuit d'été**. . . . . Mendelssohn.

Ouverture. — Scherzo. — Marche et Chœur des Fées. — Intermezzo. — Nocturne. — Marche nuptiale. — Finale et Chœur.

Soli : Mmes Drees-Brun, Sureau-Bellet.

5° **Ouverture d'Euryanthe**. . . . . Weber.

Profitons de cette solennité de réouverture, qui fut très brillante, pour rendre hommage à M. Marty, le compositeur éminent entre les mains de qui le bâton de chef d'orchestre ressemble à un sceptre — celui de la tradition, du goût et du grand art classiques. Espérons que M. Marty, usant de sa grande et légitime autorité, comblera, dans l'exécution de la messe de Bach en *si* mineur, des lacunes que nous avons déjà signalées, comme il a déjà supprimé le fameux accord du début !

Les concerts.

Concerts Colonne. — 26 octobre. — La deuxième *Symphonie* de Brahms, exécutée pour la première fois au Châtelet, est plus plaisante que la première, parce qu'elle vise moins à la grandeur. Le premier mouvement est aimable, un peu à la manière de Mendelssohn, l'Adagio a des inflexions assez touchantes, et le Finale est un morceau solide et bien construit; il faut ici, comme dans la première symphonie, mettre hors de pair l'Allegretto, qui seul a un tour vraiment personnel. C'est une sorte de danse mélancolique, dont le rythme expressif a été fort bien rendu par l'orchestre; le motif, exposé par le hautbois, se transforme et s'anime en passant aux violons, sans perdre sa fraîcheur; une couleur très délicate, et une grande unité, tels sont les mérites de ce petit morceau, mérites plus rares chez Brahms qu'on ne le souhaiterait. Grand succès pour l'auteur, pour l'orchestre et pour le chef d'orchestre toujours vaillant et jeune.

Les deux poèmes que M. Tremisot a écrits sur des vers de Jean Lahor et de Leconte de Lisle témoignent d'un talent facile et d'un esprit cultivé, mais rien de plus. M. Aumonnier dirige avec une certaine timidité une voix agréable et bien timbrée.

Le concerto de Liszt en *mi* bémol n'est pas sans valeur, et ne serait pas sans beauté, si l'on en retranchait le piano, cet incorrigible acrobate qui ne peut esquisser une mélodie sans se répandre, dès la troisième note, en pirouettes, entrechats, galops et sauts périlleux dont l'intérêt est tout autre qu'un intérêt musical. M. Marke Hambourg nous a rendu la silhouette un peu oubliée du pianiste inspiré et chevelu, et n'a manqué aucun de ses tours de force.

Quant aux deux *Invitations à la valse*, de Berlioz et de Weingartner, le parallèle auquel nous conviait le programme a été généralement tranché en faveur du maître français : ce n'est pas le tambour de basque, ni les castagnettes, ni le *glockenspiel*, ni la superposition, plus habile qu'heureuse, des motifs, qui peut faire oublier l'orchestration de Berlioz, cette clarinette émue, et ces appels mystérieux des cors qui dessinent le rythme. Il y a de la poésie dans cette interprétation, il n'y a que du mouvement dans la première. Weber n'eût pas hésité.

L. L.

9 novembre. — Hans de Bülow, qui aimait la plaisanterie, en avait parfois de sévères : ainsi, le 3 février 1884, quand il offrait au public allemand (admirable public, si docile, si heureux d'obéir !) le programme suivant, qui fait honneur à son humeur taquine et à l'ingéniosité qu'il mettait à se rendre désagréable : — « Première partie : *Troisième Symphonie* de Johannès Brahms. — Deuxième partie : *Troisième Symphonie* de Johannès Brahms » — Grâce à Dieu, nos *capellmeister* ont moins d'esprit en France, et M. Colonne a bien voulu ne nous donner qu'une seule fois en un concert cette œuvre, très honorable d'ailleurs, bien écrite, bien claire, à laquelle je n'ai pas d'autre objection à faire que celle de ce célèbre égoïste à des malheureux qui imploraient sa pitié en alléguant qu'il leur fallait pourtant vivre : « Je n'en vois pas l'utilité. » C'est une excellente œuvre néo-classique (s'il est possible toutefois d'être néo-quoi-que-ce-soit et excellent). Comme d'habitude, chez Brahms,

les passages de grâce sont infiniment préférables à ceux de force, et le style est supérieur au sentiment.
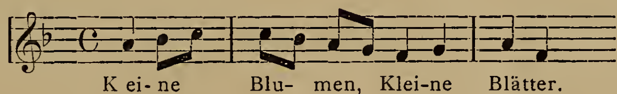
M. Lazare Lévy, un tout jeune homme, a exécuté avec une brillante netteté, un peu à la façon de M. Diémer, le *Concerto en la mineur*, *pour piano*, de Schumann. Je lui reprocherais un peu de sécheresse. Il est possible que Schumann lui-même interprétât ses compositions avec une certaine dureté. J'ai encore eu le bonheur, il y a quelques années, d'entendre jouer à Mme Clara Schumann des œuvres de son mari; elle y mettait plus de vigueur et de nervosité que de charme. Mais la tradition n'est rien ; l'œuvre est là : — une œuvre toute baignée de tendresse, de poésie, de chaste volupté ; le poème de la jeunesse. Un concerto ? Non pas. Tout concerto, auprès (même ceux de plus grands que Schumann), semble virtuosité. Celui-ci est pur lyrisme, une fleur parfumée et brillante de rosée.

Je ne parle que du premier morceau. Dans la pensée de Schumann, c'était une œuvre séparée, sous le nom de *Fantaisie*. Je regretterai toujours qu'il ait cru devoir y joindre, quatre ans plus tard, les deux derniers morceaux, qui sont bien inférieurs. Il est vrai que c'est grâce à la virtuosité du dernier que nous devons sans doute d'entendre le premier dans les concerts

M. Colonne a donné deux auditions de la *Symphonie avec chœurs* de Beethoven. Tout a été dit sur cette œuvre colossale, qui fut l'œuvre de toute la vie de Beethoven. Car, dès 1793, il pensait à mettre en musique l'ode de Schiller, écrite huit ans auparavant. Le thème actuel apparaît en 1808, dans la *Fantaisie pour piano*, *orchestre et chœurs*, p. 80.



et en 1810, dans l'un des 3 *Gesänge*, op. 83, sur des paroles de Goethe : « Kleine Blumen, Kleine Blätter. »



On peut voir, dans un cahier de notes de 1812, qui appartient au Dr Erich Prieger, à Bonn, entre les esquisses de la *Septième Symphonie* et un projet d'*Ouverture de Macbeth*, un essai d'adaptation des paroles de Schiller au thème qu'il utilisera plus tard dans l'*Ouverture*, op. 115 (*Namensfeier*). Quelques-uns des motifs instrumentaux de la *Neuvième Symphonie* se montrent vers 1815 et 1817. Enfin le thème définitif de la joie est noté en 1822, ainsi que tous les autres airs de la symphonie, sauf le *trio*, qui vient peu après, puis l'*andante moderato*, et enfin l'*adagio*, qui paraît le dernier. On sait que l'œuvre fut exécutée pour la première fois en 1824, deux ans avant la mort de Beethoven. Ainsi, elle a cet intérêt unique d'avoir été portée par lui pendant sa vie entière, d'être l'expression la plus complète et la plus profonde de son être. — Quoi d'étonnant à ce qu'elle ait été si longtemps mal comprise, et qu'aujourd'hui encore, à propos de ces derniers concerts, certains critiques, qui ne manquent pas de courage, aient proclamé leur incapacité à pénétrer dans tous les replis de cette

vaste pensée ? Toute œuvre (je ne dis pas seulement toute œuvre musicale) me semble petite auprès de celle-ci. Car elle est le résumé de toute une vie de passions et de souffrances héroïques, et son effort victorieux pour atteindre, pour créer la joie, qui lui était refusée.

J'étais frappé, en l'entendant l'autre jour chez M. Colonne, des progrès remarquables réalisés depuis dix ans, dans son interprétation, par nos orchestres français. Certes, nous sommes encore loin de la perfection (si la perfection peut être atteinte en une pareille œuvre, qui d'ailleurs ne la comporte guère ; car elle est plus, ou mieux que parfaite). Mais la difficulté est si considérable, et, pour ceux qui se souviennent des anciennes auditions, le chemin parcouru est si grand, que le résultat est digne de tous les éloges. On sait combien le goût musical français s'est formé, depuis la fondation de ces concerts, dont M. Colonne va célébrer bientôt le 30e anniversaire. La valeur individuelle de chaque exécutant a beaucoup gagné, et le style général de l'exécution est très digne, sinon toujours très vivant. — La première partie de la symphonie ne sonne pas très bien. Mais jamais, ni avec Weingartner, ni avec Richter, je ne lui ai entendu rendre tout l'effet qu'elle promet à la lecture. C'est le fait de l'orchestration, un peu grêle, peu nourrie, manquant d'une solide base. Je n'en comprends pas très bien la raison. Il ne peut être question de la surdité de Beethoven (complète à cette époque) ; car le *scherzo* qui suit témoigne du sens le plus délicat de toutes les nuances de timbres. A-t-il voulu marquer plus nettement la progression de l'œuvre, et n'user au début que de moyens plus sobres, afin de faire ressortir le déchaînement final de toutes les forces de l'orchestre ? Je ne sais. Il l'a voulu. Tâchons de comprendre sa volonté. L'*adagio* a été rendu un peu lourdement. Il en est ainsi de presque tous les *andante* de Beethoven : ce sont des méditations intérieures, qu'il est bien difficile de faire exprimer avec une égale justesse de sentiment par tout un orchestre. Quant au *finale*, les *soli* périlleux ont été assez bien exécutés par Mlle M. de Nocé, par Mlle Dorigny, par MM. Paul Daranx et Claude Jean ; les chœurs étaient passables et l'orchestre assez bon (1). Seulement, pour une telle œuvre, assez n'est pas assez, il y faut de l'excès. C'est bien à cette musique que pourrait s'appliquer le mot de Mlle de Lespinasse : « Je n'aime rien de ce qui est à demi, de ce qui est indécis, de ce qui n'est qu'un peu. » Le bon goût et le bon sens n'y suffisent plus. « Il n'y a que la passion qui soit raisonnable. » C'est l'âme bouillonnante d'un peuple, et il y règne à la fin une sorte d'enthousiasme orgiaque, un délire de joie. — Divine force, qui rayonne d'une telle œuvre, — contagion de la force qui se communique à des centaines d'êtres, et les rend, pour quelques heures, plus sains et meilleurs ! Au risque d'encourir la raillerie de nos artistes d'aujourd'hui,

(1) Remarquons cependant qu'on n'entend guère les paroles du texte français, dû à notre distingué confrère, M. Amédée Boutarel. Est-ce un mal ? Je le laisse à juger au lecteur :

Tous, de roses, sa parure,
Ont leur part, bons ou méchants.
Elle a tout : raisins qu'on presse,
Sûrs amis, baisers de feu,
Donne au ver rampant l'ivresse,
Et le chérubin voit Dieu.

Allons, nous avons encore des poètes en France !

dirai-je (pourquoi pas ?) que la grandeur de cette œuvre ne vient pas tant de ce que la musique est belle, que de ce qu'elle est *bonne*, de ce qu'elle est la pensée d'une âme forte et pure ?

Romain Rolland.

16 novembre. — La *Quatrième Symphonie* de Brahms, en *mi* mineur, date de 1886 : elle appartient donc à ce qu'on pourrait nommer la dernière manière du maître. Mais en réalité Brahms n'a jamais changé de manière ; il n'a fait, sa vie durant, que dégager, avec lenteur, labeur et sûreté, sa pensée des formes classiques qui l'enserraient, et se libérer des modèles que lui imposaient des admirateurs maladroits. Cette symphonie ressemble aux précédentes par la nature de l'inspiration et le caractère du style ; mais tout ce qui, dans les précédentes, trahissait encore l'ambition de succéder à Beethoven, a enfin disparu : plus d'*adagio* faussement profond, plus de développements étirés et pénibles, plus rien, enfin, de cette allure compassée et guindée du compositeur trop instruit : l'homme se livre enfin, et l'œuvre entière est marquée à son empreinte. Cette œuvre est belle, d'une beauté inquiète et sombre, mais puissante, et qui sait aussi sourire à ses heures. Le premier mouvement, fidèle, dans les grandes lignes, à la forme classique, débute par une phrase entrecoupée, toute en exclamations, que les violons posent sur un solide fond d'harmonie, et que suit une deuxième idée, pareille à une question anxieuse et répétée. Le développement, bien conduit et sobre, accuse le contraste des deux thèmes, et finit par les unir : il y a là quelque chose du lyrisme de Schumann, avec une maîtrise de l'orchestre et une sûreté de construction que Schumann n'a jamais possédées. Le deuxième mouvement (mis à tort au troisième rang par le programme) est un *andante ;* le motif, très simple et mélancolique comme une chanson populaire, est exposé, d'une manière fort saisissante, par le cor, et passe ensuite aux bois et aux cordes sans effort et sans vaine complication. L'*allegro giocoso*, qui fait suite, est le rayon lumineux qui dissipe ces ombres ; il n'a rien cependant de la gaieté d'un Mozart, ni même de la grâce vigoureuse et légère de Beethoven ; ce thème solide, fermement majeur et bien assis sur son contre-sujet, respire une joie puissante et massive, la joie d'un maître musicien qui joue avec sa science, l'âme libre, mais l'esprit sérieux encore ; ni Wagner, ni Bach, n'ont ignoré ces doctes ébats. Je sais bien qu'il y a d'autres manières de faire naître le sourire, et M. Bellaigue, qui accorde l'esprit à Auber, le refuserait peut-être à Brahms ; mais l'esprit n'est pas tout, et il faudrait plaindre celui qui ne sentirait pas ce qu'il y a dans cette page de Brahms, comme dans bien d'autres œuvres allemandes, de réjouissant pour toute oreille musicale. Quant au *finale*, c'est certainement la partie la plus originale et la meilleure de l'œuvre entière : une phrase courte et funèbre, exposée par les trombones, en forme l'introduction et le fond, d'où se détachent des variations expressives et libres : seule l'harmonie primitive est maintenue, et tous les instruments viennent, à leur tour, dire les pensées que leur inspirent ces tristes accords ; la flûte est particulièrement éloquente, et si douce ! Puis l'introduction est reprise, et ramène le deuil.

Dans son ensemble, et malgré la belle insouciance du troisième mouvement, la dernière symphonie de Brahms est une œuvre de douleur, comme la dernière symphonie de Beethoven est une œuvre de joie ; la musique a rarement eu des accents plus déchirants, et le culte voué par la triomphante Allemagne

d'aujourd'hui à ce maître des mélancolies et des désespérances semble, au premier abord, une bien curieuse contradiction. Mais n'est-ce pas justement que Brahms fournit à des âmes enivrées d'orgueil et congestionnées de bonheur la pâture de larmes, de trouble et de tristesse dont elles ont besoin, pour ne pas cesser de sentir ? Tâchons, pour notre part, de ne pas refuser notre sympathie à un grand artiste dont le romantisme choque parfois nos délicatesses ou notre ironie, mais à qui l'on ne peut refuser je parle de ses dernières œuvres, ni la sincérité, ni la maîtrise en son art.

L'exécution a été très soignée : dans le troisième mouvement, le *piano* qui précède la reprise du motif par les bois a été excellent, et l'on a fort bien entendu, dans l'introduction du *finale*, un certain *fa* du troisième trombone, très important pour l'harmonie, et qui, aux répétitions, avait du mal à se dégager. Les mouvements étaient bons; je crois que M. Colonne a eu raison de ralentir légèrement l'*allegro giocoso* pour en mieux accuser la forte carrure, et l'*andante* a été fort bien compris. On ne saurait trop savoir gré à M. Colonne de la tâche écrasante qu'il s'est assignée, et dont il s'est si bien acquitté, de nous faire connaître les quatre symphonies de Brahms. Je ne sais rien de plus intéressant et de plus instructif que le progrès continu de ce maître laborieux et patient que nous avons pu voir gravir, jusqu'aux sommets, « le dur sentier de l'inspiration ».

M. Kreisler a obtenu, dans le Concerto pour violon de Beethoven, un gros succès qu'il méritait pour la dextérité des doigts et la jolie qualité du son ; mais l'ampleur fait trop souvent défaut, et, dans les passages rapides aux positions supérieures, la justesse n'est qu'approximative. Mais la justesse est si rare, parmi les artistes et surtout parmi les solistes, qu'on finira sans doute par ne plus l'exiger.

Louis Laloy.

Concerts Lamoureux. — 2 novembre. — M. Chevillard consacre le mois de novembre à Schumann, dont une symphonie sera exécutée chaque dimanche. Ces symphonies sont fort belles, riches d'idées, de sentiment et de rythmes; elles sont aussi d'une interprétation difficile, parce que cette musique émue et frémissante perd tout son pouvoir, si on ne lui donne pas l'accent qui lui convient. Mais c'est là une difficulté qui ne devait pas arrêter M. Chevillard, et en effet la première symphonie (en *si* ♭), dont certaines parties peuvent facilement paraître un peu traînantes, a pris, grâce à lui, un éclat et un entrain inusités. Je n'ai plus trouvé aucune longueur ni dans ce premier mouvement, plein de chaudes oppositions, ni dans le *finale*, qui a la grâce de Mendelssohn, avec plus de vigueur. A signaler aussi, vers la fin du *larghetto*, une phrase de cors, qui annonce le Tannhäuser, et qui jamais peut-être n'avait été rendue avec tant d'émotion, de recueillement, de piété.

Le reste du programme était bien loin d'en égaler le début. L'*Églogue* de M. Rabaud, inspirée de la première Bucolique de Virgile, n'a guère de commun avec son modèle que le tour aisé du style. Le deuxième Concerto de Brahms est complètement dénué d'intérêt; non que les idées en soient totalement absentes, mais le développement est d'une froideur que le piano ne contribue pas à corriger, loin de là. L'*Esquisse sur les Steppes de l'Asie centrale*, de Borodine, est une agréable pièce descriptive, qui gagne beaucoup au voisinage de la triviale polonaise de *Struensée*, de Meyerbeer.

9 novembre. — La deuxième symphonie de Schumann, écrite « dans un moment de grande souffrance physique », ne vaut pas dans son ensemble la première : le développement manque d'une véritable ampleur, et l'orchestration, de couleur. Mais on y trouve d'admirables pages, entre autres l'introduction, où des appels de cors traversent l'inquiétude de l'orchestre, le *scherzo* d'allure classique, avec plus de tristesse (les bois se distinguent dans le trio, merveilleusement enlevé), et l'andante presque entier (les violons un peu trop forts et trop *rudes*) : ne soyons donc pas trop pédants, et oublions, en faveur de ces trésors d'émotion, quelques gaucheries d'écriture. M. Henderson, ténor, a un mérite, fort rare à la vérité : il possède une véritable voix de ténor, facile et bien timbrée, dont le volume convient mieux peut-être à l'air du *Sommeil d'Armide*, tout en demi-teintes (la flûte excellente), qu'à la Cavatine de *Paulus*, de Mendelssohn. Le *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*, que nous analysons d'autre part, a été exécuté avec soin, mais dans un mouvement un peu rapide. Un Concerto de Hændel pour deux violons et l'ouverture de *Tannhäuser*, complétaient ce programme.

16 novembre. — Bonne exécution, encore un peu trop correcte, de la troisième symphonie de Schumann (Rhénane), si passionnée ; le *maëstoso* surtout obtient un grand succès. Mme Monteux-Barrière détaille avec beaucoup de délicatesse les *Variations symphoniques* de Franck, dont il ne faut pas exagérer cependant la grâce morbide. L'*Orage* des *Troyens*, de Berlioz, a été rapproché, sans doute à dessein, des *Murmures de la Forêt* de Wagner. On voit que le parallèle sévit aux concerts de la rue Blanche comme à ceux du Châtelet. Ces divertissements érudits ne sont pas sans danger pour les œuvres, qui risquent de se nuire réciproquement par leur contact. N'oublions pas qu'un programme doit au contraire être composé avec le plus grand soin, pour que ses différents éléments se mettent mutuellement en valeur, comme les fleurs d'un bouquet.

23 novembre. — La quatrième symphonie de Schumann est une œuvre inégale, où l'on sent parfois la fatigue, mais où l'on trouve des beautés supérieures ; M. Chevillard a fort bien compris la solennité triste de l'introduction, la mélancolie naïve de la romance, et le *crescendo* qui annonce la naissance du *finale* a été saisissant ; quel dommage que ce finale ne soit pas digne de ce qui précède ! Ces quatre symphonies sont fort intéressantes, mais aucune ne se soutient d'un bout à l'autre, sauf la première, la plus belle de toutes parce que c'est la plus saine.

L'événement de la journée a été la présentation au public parisien de Mme Bloomfield Zeisler. Depuis quelques jours des programmes distribués aux portes des théâtres nous annonçaient l'arrivée de l'artiste américaine et prônaient son talent. Nous ne sommes pas encore habitués à ces mœurs : nous n'avons pas coutume de « lancer » les artistes comme on lance un nouveau papier à cigarettes ou un piano Steinway. Mais nous ne songeons pas un instant à rendre Mme Bloomfield-Zeisler responsable de cette légère faute de goût, où elle n'est pour rien. De même elle ne songera pas à s'émouvoir, si deux ou trois malappris ont essayé de troubler son premier concert. Je dois même m'excuser de parler ici de ces personnages : leur présence dans la salle était un scandale qu'on a fait cesser un peu trop tard encore. Mme Bloomfield-Zeis-

ler a pu voir d'ailleurs que cette manifestation manquée était aussi dépourvue de sens que de goût : car on n'a jamais su si les protestations visaient l'artiste elle-même, l'instrument ou le compositeur. C'est une grande et charmante artiste que l'Amérique nous envoie : le Concerto en *ut* mineur de Saint-Saëns, exécuté hier, donne une très juste idée de son style délicat et fort, qui sait être expressif sans tomber dans l'afféterie si commune aujourd'hui. La tristesse contenue et souriante du premier mouvement, les jeux difficiles du second, ont trouvé là une digne interprète ; mais j'ai préféré encore le finale, dont le thème martial a été rendu avec une énergie et une distinction singulières. La virtuosité est hors de pair, et il n'est pas jusqu'à l'attitude négligée de l'artiste qui ne me plaise encore : toute courbée sur le clavier, Mme Bloomfield-Zeisler ne semble songer qu'à ses notes et à ses phrases. Souhaitons d'entendre encore cette pianiste, qui est en même temps une vraie musicienne : on sait combien le cas est rare. — Le piano n'était pas rigoureusement d'accord avec l'orchestre.

L. L.

Notes bibliographiques

Mozart (1756-1791).

L'édition complète et critique des œuvres de Mozart a été publiée de 1876 à 1886 par la maison Breitkopf et Härtel, et comprend 24 volumes : *Musique d'église* (*I-IV*) ; *Musique de théâtre* (*V*) ; *Musique vocale de concert* (*VI*) ; *Lieder* (*VII*) ; *Musique d'orchestre* (*VIII-XI*) ; *Concertos* (*XII, XVI*) ; *Musique de chambre* (*XIII-XV, XVII-XVIII*) ; *Musique de piano* (*XIX-XXII*) ; *Musique d'orgue* (*XXIII*) ; *Œuvres inachevées ou douteuses* (*XXIV*).

Les lettres ont été publiées séparément en 1877 par L. Nohl, et en traduction française avec introduction, notes et tables par H. de Curzon (1888) ; le même auteur a publié en 1898 de *Nouvelles Lettres des dernières années de la vie de Mozart.*

La biographie se trouve dans les ouvrages de Nissen (1828), Oulibichef (1843, en français), célèbre par sa polémique avec de Lenz, admirateur de Beethoven, Holmes (1845, en anglais), et surtout de O. Jahn (4 volumes, 1856-59 ; 3e édition, revue par Deiters, en 1891-93).

Une bibliographie complète et méthodique des œuvres de Mozart a été publiée en 1862 (supplément en 1889) par von Kochel sous le titre de *Chronologisch-thematischer Verzeichniss sämmtlicher Tonwerke W.-A. Mozarts.*

Publications nouvelles

I. — Ouvrages.

Histoire de la musique (Oxford). — La société de savants qui s'est constituée à Oxford pour établir une histoire de la musique sur de nouvelles bases (étude des *genres* musicaux et de leur évolution substituée aux monographies),

vient de publier son 3e volume consacré au XVIIe siècle. Nous avons rendu compte ici du 1er volume, consacré au moyen âge. L'éditeur a bien voulu nous écrire que le 2e volume de la collection n'était pas encore prêt et paraîtrait un peu plus tard.

Le présent volume, à la fois très clair et très substantiel, est consacré à la musique en Angleterre, en France, en Italie, en Allemagne. Il est dû à MM. C. Hubert et H. Farry. Nous lui consacrerons une analyse détaillée.

Paléographie musicale. — Fascicule d'octobre 1902. Suite des études sur le rythme du chant grégorien (comparaison avec les œuvres polyphoniques au XVIe siècle) et de la reproduction phototypique de l'Antiphonaire de Montpellier.

L.-A. Villanis : *Ut queant laxis.* — Tirage à part de la *Santa Cecilia*, no 2-3, 1902.

Intéressante étude, accompagnée d'un fac-simile et d'une transcription, sur un manuscrit en notation proportionnelle où cette hymne célèbre se trouve arrangée en trio vocal.

Maurice Albert. — *Les Théâtres des Boulevards* (1789-1848), un volume in-18. Paris, Société française d'Imprimerie et de Librairie (ancienne librairie Lecène, Oudin et Cie).

Aux *Théâtres de la Foire*, qu'il publiait naguère, M. Maurice Albert vient d'ajouter les *Théâtres des Boulevards*. Ce nouvel ouvrage rappelle les origines et expose les transformations des théâtres établis le long des boulevards à la fin du XVIIIe siècle, et aujourd'hui encore si prospères. On assiste également à la représentation des pièces notables, publiées ou inédites, qui, depuis la Révolution de 1789 jusqu'à celle de 1848, furent jouées ailleurs qu'à la Comédie-Française ou à l'Odéon : chez Nicolet, ou aux *Délassements comiques*, ou au *Théâtre français comique et lyrique*, ou encore aux *Variétés amusantes ;* arlequinades ou berquinades, pièces à spectacle ou à couplets, patriotiques ou révolutionnaires, historiques ou anticléricales : toute une littérature aussi pauvre qu'abondante, mais curieuse, et qui fait mieux connaître, en particulier, le rêve idyllique qui se cachait au fond des âmes révolutionnaires. Ce livre intéresse l'histoire des mœurs plus encore que l'histoire littéraire.

Paul Mazon : *L'Orestie d'Eschyle.* — Traduction nouvelle, Paris, Fontemoing, 1903.

Je désirerais que ce livre eût plus de rapport avec nos études, pour avoir le plaisir d'en parler plus longuement, d'abord, et aussi parce que cela signifierait que la musique des drames d'Eschyle n'est pas entièrement perdue. Il n'en est rien malheureusement ; il faut renoncer sans doute à l'espoir de retrouver jamais la partition de l'*Agamemnon* ou des *Euménides*, et surtout à celui de la reconstituer : le peu que nous possédons de la musique antique nous permet seulement d'entrevoir un art très différent du nôtre, véritable langue étrangère qu'on ne peut comprendre sans l'avoir apprise, et que nous ne pouvons apprendre, faute de textes. De cet art disparu, seuls les rythmes sont restés debout, parce qu'ils étaient engagés dans les vers des poètes, qui nous sont parvenus. Mais un rythme par lui-même n'est rien, qu'une sorte de squelette, susceptible de prendre diverses physionomies et comme diverses attitudes, au gré du compositeur et du poète qui le manient. C'est ce que l'on

rappelait récemment ici, après Aristoxène, à propos d'une thèse médiocre. M. Mazon n'a donc pas eu la prétention de déterminer exactement, et de nous faire sentir, le caractère d'un vers trochaïque, iambique ou logaédique, parce que ce caractère n'existe pas en soi. Mais si la métrique, abandonnée à ses seules ressources, ne peut se dépasser elle-même, et retrouver sous un rythme isolé un sens et une musique, il n'en est pas ainsi de l'étude des œuvres mêmes. Il ne faut que lire Eschyle pour sentir vaguement que tel couplet devait se chanter vivement, tel autre avec tristesse ou gravité. D'où viennent ces impressions ? De l'opposition de rythmes différents qui se précisent mutuellement, et du sens, ou plutôt du sentiment des paroles. La mélodie, qui était certes la partie la plus importante, a disparu sans remède ; mais on en peut encore ressaisir l'âme, parce que l'unité, dans une œuvre de ce style, est assez forte pour que les intentions musicales du poète restent gravées dans le texte même. En d'autres termes, si nous devons renoncer à lire jamais les portées de la partition perdue, nous pouvons encore, avec de l'attention et du goût, déchiffrer les indications de mouvement et d'expression qui surmonteraient ces portées. C'est ce qu'a fort bien su faire M. Mazon. C'est un vrai plaisir, en lisant une traduction d'ailleurs très conforme au texte et par le sens et par l'allure, de trouver en marge des indications telles que *Large*, *Agité*, *Retenu*, *Mordant*, qui rappellent sans cesse la musique absente. L'innovation est certainement très heureuse, et de nature à mieux faire comprendre ce drame lyrique ancien, tout baigné de musique. Cette traduction apprend mieux à connaître Eschyle que bien des éditions savantes.

A. Bernheim : *Trente ans de théâtre.* — Paris, Fasquelle, 1903.

Souvenirs aimables et spirituels d'un homme épris de théâtre, et qui a vécu près de l'objet aimé. Beaucoup d'anecdotes, et aussi d'appréciations personnelles dont le prix n'échappera à personne. A noter un charmant portrait de M. Gailhard, « l'homme-Opéra », une lettre où R. Wagner réclame cent entrées pour la répétition générale du *Tannhäuser*, un chapitre charmant sur le Conservatoire, et un éloge ému autant que mérité de M. Th. Dubois.

C. Saint-Saens. — *Essai sur les Lyres et Cithares antiques.* Communication faite à l'Académie des Beaux-Arts. Paris, Firmin-Didot, 1902.

Hypothèse ingénieuse, qu'il fallait étayer davantage. Nous y reviendrons.

II. — Musique.

Guido Adler. — *Denkmæler der Tonkunst in Œsterreich*, IXe année, tome II, Œuvres instrumentales de J.-J. Fux. Vienne, Artaria, 1902.

On sait avec quelle probité et quel sens critique M. Guilmant s'est voué à la publication de nos « Archives des Maîtres de l'orgue ». C'est là une protestation généreuse et d'une haute portée contre un injuste dédain et une ignorance regrettable des origines et des sources de notre musique d'orgue. La librairie Artaria a entrepris et poursuit à Vienne une œuvre parallèle. Les « Archives de l'école de Vienne », enfin exhumées, seront une mine précieuse pour les recherches et les études musicales. Cette école avait son esprit et ses traditions, ses œuvres et même ses chefs-d'œuvre, avant d'être représentée par Mozart et Beethoven ; quelle a été sur ceux-ci l'influence de leurs prédécesseurs à Vienne,

quels enseignements et quels principes en ont-ils reçus ? ce sont des questions que l'on pourra se poser bientôt.

M. Adler nous donne aujourd'hui, avec une excellente préface, un recueil de pièces instrumentales de Fux (1660-1741), dont nous avions déjà deux volumes de musique sacrée : un volume de messes paru en 1894, et un choix de motets, etc., publié en 1895. C'est assez pour éveiller vivement notre intérêt, mais c'est encore peu pour satisfaire notre curiosité légitime, si l'on songe que Fux a composé 50 messes, 51 sonates et 11 ouvertures. C'est une grande figure d'organiste que ce Fux, qui fut presque contemporain de Bach et de Hændel, dont la postérité a retenu à peine le nom. Compositeur de la cour impériale de Vienne en 1704, premier maître de chapelle en 1715, il exprima les goûts et les aspirations d'un milieu très cultivé et assez cosmopolite. Ce fut un savant, et sa technique habile, sa science consommée du contrepoint, l'érudition de son traité d'harmonie, le *Gradus ad Parnassum*, sont déjà des titres sérieux qui méritent notre attention. Mais sa musique a peut-être pour nous un intérêt artistique plus immédiat. Elle n'a pas seulement une valeur historique et rétrospective. Les couleurs n'en sont pas ternies ni les fleurs desséchées.

Les œuvres instrumentales du présent recueil se divisent en deux catégories : des sonates et des ouvertures. Les sonates, qui sont au nombre de deux, furent composées pour l'église et destinées sans doute à être exécutées dans les messes solennelles. L'empreinte du style d'orgue y est très sensible. Ce caractère est commun d'ailleurs aux pièces purement profanes de Fux, aux ouvertures, qui sont de la musique de chambre. Tandis que nos organistes de la même époque sont gênés et un peu gauches dans les formes fuguées, Fux s'y meut à l'aise : c'est là son langage naturel, comme pour nos organistes le style du clavecin : il a reçu une éducation musicale toute différente et beaucoup plus solide. La première sonate est écrite pour violon, cornet, trombone, basson, avec accompagnement d'orgue. Un *andante* assez court, à quatre voix, sert d'introduction. Le sujet, énergique et bref, est exposé avec une grande fermeté par l'orgue et le violon à l'unisson, et, tandis qu'il est repris, développé et qu'il se prolonge aux autres parties, le chant du violon, ainsi soutenu, domine avec un contour mélodique très net et presque indépendant. Dans l'*allegro* qui suit, le thème se maintient, s'étend, jamais monotone, coupé avec un art très heureux par la réponse et les contre-sujets : c'est l'exposition qui se continue, avec des rythmes nouveaux, plus rapides et nerveux. L'*adagio*, qui précède l'*allegro* final, a, comme l'*adagio* de la 1re sonate pour deux violons de Bach, le caractère grave et profond d'un choral, mais d'un choral adapté habilement au style de l'orgue, et c'est là un progrès décisif sur les compositions de Froberger et même de Scheidt. Dans la deuxième sonate se manifeste la même maîtrise dans la mise en œuvre des voix, et, pour le détail aussi bien que pour l'ensemble, le même souci de la composition.

Ces qualités sont plus sensibles encore dans les deux ouvertures du recueil. Fux fait de l'ouverture un genre intermédiaire entre l'« ouverture symphonique » des Italiens et la « suite ». Il est le disciple des maîtres italiens, il leur emprunte l'art de conduire un solo et de traiter les dialogues, mais il les interprète librement. Il s'inspire aussi des compositeurs français de menuets et de gavottes ; mais tandis que la suite était une sorte de pot-pourri où se succédaient sans lien des airs variés de ballet, Fux introduit l'ordre et l'unité dans toutes

ces pièces diverses. A aucun moment il ne perd de vue la marche générale de son œuvre. En même temps il est préoccupé d'éviter la monotonie et l'éloquence continue. La première ouverture débute par un allegro dont le rythme vif et enjoué, la fantaisie brillante et légère fait songer à certains allegros des trios de Beethoven. La même fantaisie se joue dans un menuet de style français, dont l'inspiration est courte, mais le dessin net et gracieux. Il faut noter à ce propos la distinction de tous les airs de ballet de Fux ; est-ce chez lui tournure d'esprit naturelle ou bien influence de l'étiquette sévère et espagnole de la cour de Vienne ? Plus loin une gigue est d'une vivacité alerte, bien qu'un peu sèche. Ce qui est très remarquable, c'est comment toutes ces parties se tiennent et s'enchaînent. La modulation de quelques mesures qui conduit d'un *presto* fugué à la gigue est très caractéristique à cet égard. Nous avons fort goûté dans la deuxième ouverture un passe-pied, valse lente intitulée : *Le Forgeron*, et qui rappelle le caractère expressif et pittoresque du fameux thème de Hændel (*Le Forgeron harmonieux*). Il faudrait enfin insister sur l'orchestration, très souple, très variée : les ouvertures sont écrites pour 2 hautbois, 2 violons, un basson et une basse de viole. Tantôt les instruments sont accouplés, tantôt ils ont chacun une partie indépendante, comme dans l'aria lent et grave de la 1re ouverture.

En somme, Fux est un savant qui écrit pour le grand public. Il disait lui-même qu'il voulait « intéresser les auditeurs qui ne connaissent pas la musique ». Le choix trop court que l'on nous donne de ses œuvres révèle un art très conscient et maître de ses procédés, un art qui sait se dissimuler, qui se sert des formules et les organise au lieu d'être dominé par la rhétorique musicale.

J. Trillat.

V. d'Indy : *L'Étranger*. — Partition pour piano et chant. Paris, Durand et fils, 1902.

Nous donnons dans ce numéro l'analyse du poème (*Musique moderne*).

Cl. Debussy : *La Damoiselle Élue de D.-G. Rossetti*. — Partition pour piano et chant.

Nous aurons bientôt l'occasion de parler avec détail de cette sœur séraphique de Mélisande. Contentons-nous pour le moment de féliciter la maison Durand d'avoir édité à nouveau cette œuvre, dont la réhabilitation ne se fera plus attendre, n'en déplaise à l'Institut.

E. Chausson : *Serres Chaudes* (Mæterlinck), Paris, Baudoux et Cie.

Nous donnons dans ce numéro l'analyse de ce recueil (*Musique moderne*).
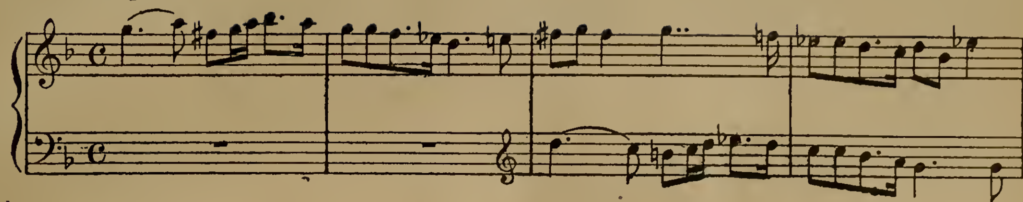
Georges Hue : *Chansons printanières* (Jean Bénédict). Paris, Baudoux et Cie.
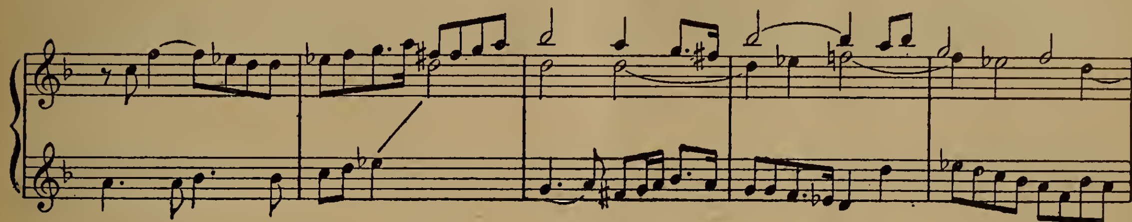
Ces chansons se nomment : *Mon cœur est comme un arbre en fleurs ;* — *Les clochettes des muguets ;* — *D'avoir tenu vos chères mains ;* — *Par la fenêtre grande ouverte ;* — *Il a neigé des fleurs ;* — *Dans le jardin multicolore ;* — *Comme un vol clair de papillons*. — Le caractère de la musique répond à celui des vers, qui d'ailleurs ont été composés expressément pour elle. C'est ce que s'est attaché à montrer M. Paul Landormy, dans une élégante conférence qui précédait l'audition de ces mélodies, à la salle Æolian (le 12 novembre) ; grand succès pour le ténor Clément, à la voix délicate et tendre.
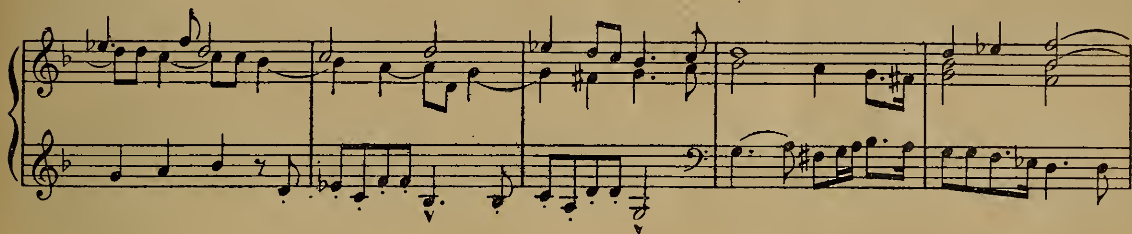
Fantaisie.
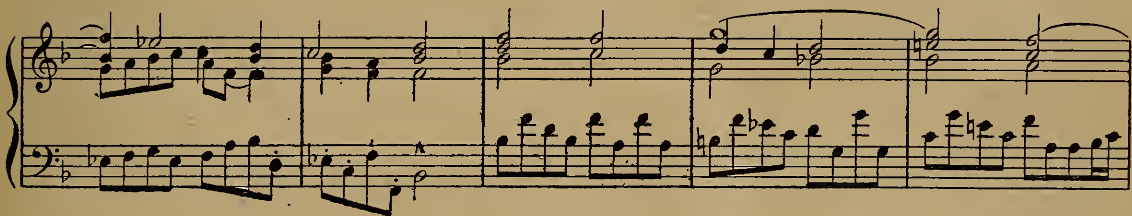
Louis Couperin.
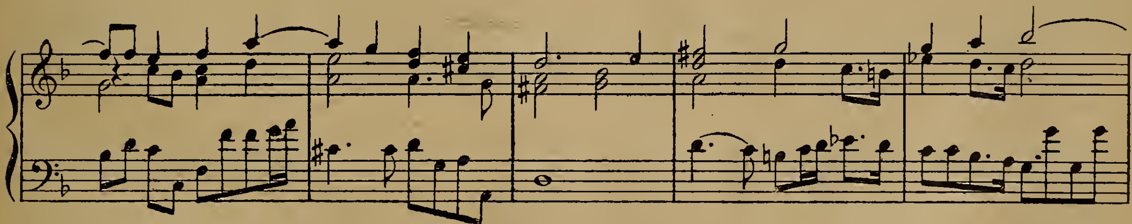
Allegro.
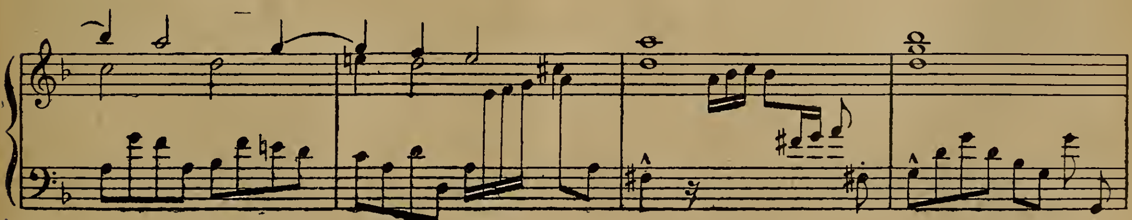












Rall.

a Tempo.

Rall.

a Tempo.
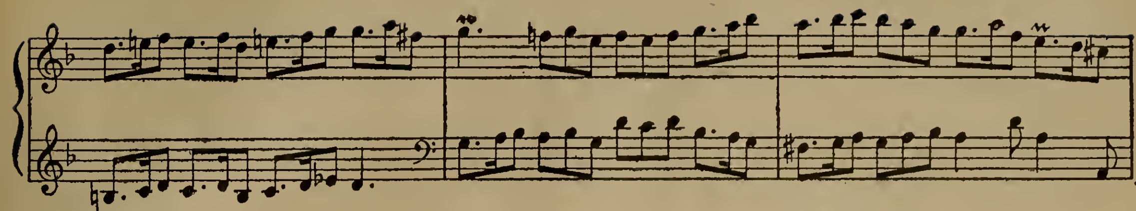
à Paris au mois de Décembre 1656.
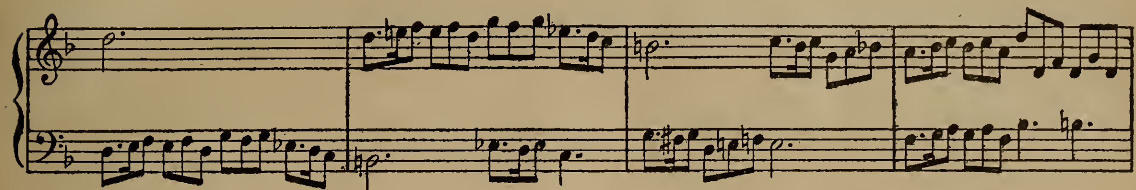
Rall.
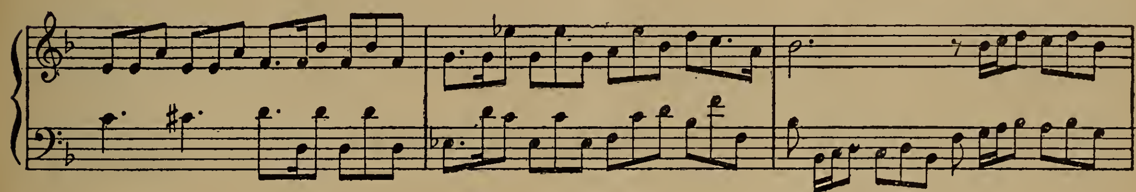
Duo.
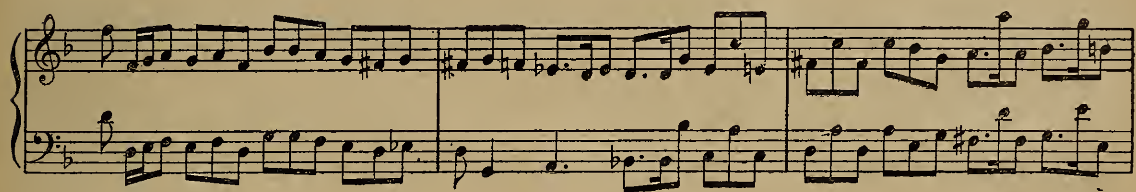
Louis Couperin.
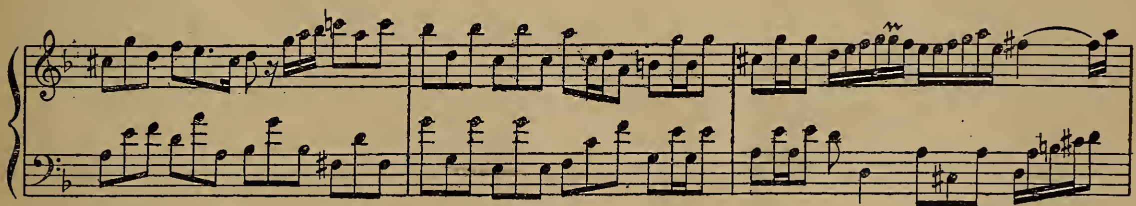
Allegro vivo.
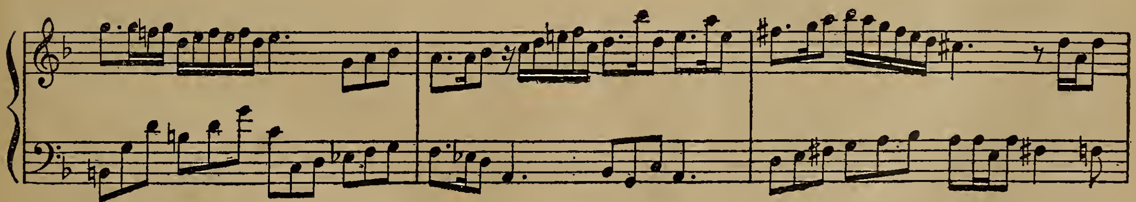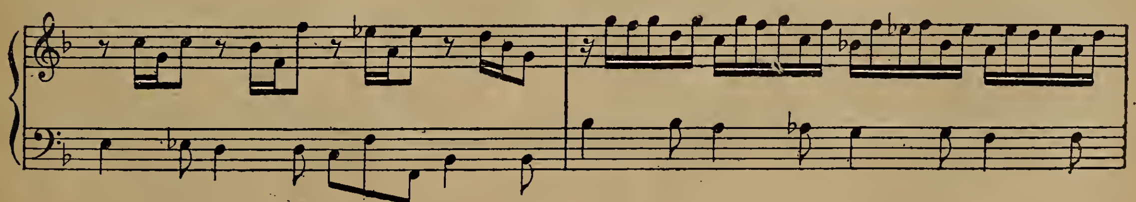














Rall.

ÉMILE DELORISSE, GRAV.

Périodiques

La Revue des Deux-Mondes. 1er novembre 1902. — C. Bellaigue : *L'esprit dans la musique.*

Le Courrier musical. 1er novembre 1902. — F. Hellouin : *Gossec et la musique française à la fin du* XVIIIe *siècle* (suite). — P. Locard : *L'orgue.* — Jean d'Udine : *Les grands Concerts.*

Le Journal musical (Annales de la Musique). 1er novembre 1902. — E. de Solenière : *La musique allemande.* — C. Guimard : *H. Sellier.* — H. Fortis : *L'enseignement musical populaire.*

— 15 novembre. — Fr. Liszt : *La Sainte Cécile de Raphaël.* — E. van de Velde : *La musique symphonique et le peuple.* — Bourgoing-Dumonteil : *Schubert.*

La Quinzaine musicale. 15 octobre 1902. — *Chansons du Quercy*, harmonisées par Ch. Lévadé.

La Voix parlée et chantée. octobre 1902. — Dr Guillemin : *Les premiers éléments de l'acoustique musicale.*

La Tribune de Saint-Gervais. Août-septembre 1902. — E. Tinel : *La musique figurée à l'église.* — Ch. Bordes : *Les fêtes de Bruges.* — H. Quittard : *H. du Mont.* — M. Brenet : *La musique dans les églises de Paris de 1715 à 1738.*

Revue des Arts décoratifs. Octobre 1902. — A. Jacquot : *La décoration des instruments de musique.*

Neue Zeitschrift fur Musik. 22 octobre 1902. — G. Capellen : *L'Acoustique musicale, fondement de la science de l'harmonie et de la mélodie.* — Y. Z. : *Le Jongleur de Notre-Dame*, de *Massenet, à Hamburg.*

— 29 octobre 1902. — G. Capellen : *L'Acoustique musicale, fondement de la science de l'harmonie et de la mélodie.* — B. Geiger : *Marguerite Stern.*

5 novembre. — G. Capellen : *L'acoustique musicale, fondement de la science de l'harmonie et du rythme.* — V. Joss : « *C'était moi* », idylle villageoise en un acte, de B. Batka et L. Blech (Prague, 15 octobre 1902). — G. Richter : *La Tosca*, de Sardou et Puccini (Dresde, 21 octobre 1902).

12 novembre. — G. Capellen : *L'acoustique musicale, fondement de la science de l'harmonie et du rythme.*

Bayreuther Blaettér. X-XII. — H.-S. Chamberlain : *H. von Stein, philosophe wagnerien.* — E. Meinck : *Homère et Wagner.* — R. von Lichtenberg : *La vie nationale chez les Grecs modernes.*

Der Klavier-Lehrer. 1er novembre 1902. — A. Morsch : *L'introduction des études modernes dans les programmes.* — A. Eccarius-Sieber : *Les instruments de musique à l'exposition de Dusseldorf.* — K. Storck : *Critique rétrospective du Concert et de l'Opéra.*

15 novembre 1902. — O. Klauwell : *L'art du piano, instrument de culture générale.* — A. Eccarius-Sieber : *Appel à la fondation d'une union des musiciens allemands.* — A. Morsch : *Pour Noël.*

Schweizerische Musikzeitung. 25 octobre 1902. — *Les Monuments de la musique allemande.* — C.-H. Richter : *G. Ferrari.* — D. O. : *Adoption de syllabes internationales pour le solfège* (Vœu présenté au Congrès international de 1900 par W. Grimin).

Œsterreichisch-Ungarische Musiker-Zeitung. 31 octobre. — *La musique à Presbourg.*

— 7 novembre. — *La grève des musiciens à Paris.*

Cronache Musicali et Drammatiche. 25 octobre 1902. — H. Expert : *La musique française de la Renaissance.*

Rassegna Gregoriana. Novembre 1902. — P. Wagner : *Gregorius præsul.* — E. Ravegnanis : *L'éloquence d'un rapprochement.*

Santa Cecilia. Novembre 1902. —

Un vœu ardent. — D. Cardinale : *Sainte Cécile.* — L. Marenzio (1550-1584) : *Cantantibus organis* (antienne à quatre voix inégales).

Rivista musicale Italiana Fasc. 4. — A. Soubies : *La musique scandinave au* XIX[e] *siècle.* — A. Solerti : *L. Guidiccioni Lucchesini et E. de Cavaleri.* — H. Kling : *Le centenaire de Louis Niedermeyer.* — M. Brenet : *La jeunesse de Rameau.* — L. Torchi : *L'éducation du musicien italien.* — N. Tabanelli : *Mascagni et le Lycée de Pesaro.*

Dernières publications de la maison Capra (Turin).

D. Bellando : *Six compositions pour Orgue.*

G. Bolzoni : *Six préludes pour Orgue.*

L. Bottazzo : *Dixit Dominus*, à deux voix.

G. Cipolla : *Trio pour Orgue.*

G.-F. Foschini : *Etude progressive du piano.*

A. Pisani : *Fugue à 3 parties.*

Le Propriétaire-Gérant : H. Welter.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

La Revue Musicale

A NOS LECTEURS

Notre Revue atteint sa troisième année. Nos amis de la première heure savent quelle fut, en la fondant, notre pensée. Mais d'autres amis nous sont venus, particulièrement au cours de cette année, qui nous sauront gré peut-être de retracer pour eux notre programme : aussi bien ce programme, en se réalisant, s'est-il élargi et précisé sur plus d'un point.

Nous avons voulu montrer que la musique n'était pas un paria parmi les arts : qu'elle méritait, au même titre que la poésie ou la peinture, d'avoir sa place dans l'histoire de l'esprit humain, dont elle traduit peut-être les plus hautes pensées. Le public, cet excellent public français, si curieux, si intelligent, si vif et si éclairé, commençait bien à s'en apercevoir : revenant de l'erreur qui, vers le milieu du XIXe siècle, pesa si lourdement sur la France, et selon laquelle la musique n'est qu'un passe-temps, il prenait, de plus en plus souvent, le chemin de la salle de concert où l'on jouait Beethoven ou Berlioz ; il admirait Wagner et Gluck, il prenait goût à Bach ; guidé par une élite d'artistes, de chefs d'orchestre et de critiques, il commençait, dans le monde des sons, une promenade pleine de découvertes et d'émerveillements. Nous avons voulu répondre, pour notre part, à sa noble curiosité, à son désir de s'instruire. Témoins de cette renaissance musicale de notre pays, nous avons voulu en être les humanistes.

Donner, sur toutes les questions importantes de l'histoire musicale, des études dignes en tout point des méthodes que nous voyions appliquer autour de nous dans les autres branches de l'histoire, tel fut notre premier souci. Il est possible de parler de Roland de Lassus ou de Couperin, de Rameau ou de Bach sans tomber dans le creux verbiage d'un Fétis ou dans la phraséologie prétentieuse de tel conférencier mondain (du temps passé). Il suffit pour cela de puiser la vie à ses sources mêmes, c'est-à-dire aux textes, à ces précieux documents, lettres, pièces d'archives, mémoires, portraits, enfin et surtout aux œuvres musicales elles-mêmes, toutes chargées de l'âme du passé. L'introduction des textes musicaux dans l'histoire, telle fut l'innovation qui nous permit de traiter, avec une précision et une sincérité nouvelles, des sujets que l'on croyait abandonnés sans retour à la rhétorique.

Ce n'est pas tout. L'histoire de la musique n'est pas terminée, elle se continue sous nos yeux, par la création d'œuvres nouvelles. A côté de l'histoire, nous faisions donc, dès le début, une place à la critique. Cette place est devenue de plus en plus considérable, parce que nous nous sommes convaincus que peu de périodes, dans tout le passé musical, si glorieux pourtant, de notre pays, sont aussi intéressantes, aussi riches à la fois en chefs-d'œuvre et en promesses, que la période actuelle. Nous n'assistons pas seulement à une renaissance du goût musical, mais à une renaissance de la musique elle-même. C'est à César Franck qu'il faut faire remonter l'origine de ce mouvement, qui a pris de nos jours une ampleur et une variété incomparables : car la diversité même des tendances représentées dans l'école contemporaine est une garantie de sa vitalité : le progrès a pour condition la lutte. De tous côtés les œuvres surgissent, si nombreuses que le critique éperdu et joyeux ne

sait où courir d'abord. Plusieurs d'entre elles révèlent une personnalité forte ; certaines sont d'ordre tout à fait supérieur. Nous nous sommes voués à l'étude de ces œuvres ; sans parti pris d'école, sans attache avec aucune coterie, nous accueillons ce qui nous semble digne de l'intérêt du public. Dans la critique comme dans l'histoire, nous procédons textes en mains, nous n'avançons rien sans preuve, et nous n'avons d'autre ambition que de dire notre sentiment. Il existe, nous le savons, plus d'un amateur éclairé, qui sent vaguement que de grandes choses se préparent ou s'accomplissent, et désire être tenu au courant, être initié aussi, par un commentaire exact et pieux, à l'esthétique nouvelle. C'est ce commentaire que nous tâchons de fournir à ces amis sincères de la musique, sous forme d'études approfondies des œuvres nouvelles, et aussi par des analyses de détail (Exercices d'analyse), *qui révèlent au lecteur quelques-uns des secrets de la composition musicale, moins redoutables que ne le ferait croire le pédantisme de certains traités.*

En un mot, cette Revue s'adresse à tous ceux qu'intéresse la musique ancienne ou moderne, à tous ceux qui savent que mieux comprendre, c'est mieux aimer, à tous ceux enfin qui veulent apprendre, par de bons exemples, à bien exécuter, ou à bien écouter. Dès les premiers jours, de précieuses adhésions nous ont encouragés. Le succès croissant de notre Revue *nous prouve aujourd'hui que nous ne nous étions pas trompés, et qu'elle répondait bien, comme nous l'espérions, à un besoin public. Nous tâcherons de mériter toujours mieux la confiance que l'on nous témoigne de tous côtés.*

Dès maintenant nous pouvons annoncer, pour l'année prochaine, les études et publications suivantes :

1° Souvenirs inédits de Chopin, *publiés par* M. Karlowicz, *et appelés à jeter une nouvelle lumière sur la vie de ce grand artiste ingénu ;*

2° L'Éducation musicale en France et en Europe, *par* M. J. Combarieu ;

3° La Musique funèbre de chambre au xviie siècle, *par* M. Brenet ;

4° Une grève de Musiciens en l'an 312 avant notre ère, *par* M. P. Aubry ;

5° La suite de nos Exercices d'analyse *et de nos Études sur la* Musique moderne ;

6° La suite des études de M. Henri Quittard *sur les* Maitres anciens ;

7° Des études de M. A. Pirro *sur la* Vie des organistes du xviie siècle ;

8° Des articles de MM. Th. Reinach *sur la* Musique grecque *et* J. Tiersot *sur la* Musique populaire.

9° Des correspondances de différents centres musicaux de la France et de l'étranger ;

10° Les œuvres musicales (inédites) du Trouvère Conon de Béthune, *éditées par M.* P. Aubry ;

11° Des textes inédits des maîtres du xviie *et du* xviiie *siècle, de* Gluck, *de* eethoven, *et des compositions de nos plus notables contemporains.*

Rappelons enfin que la Revue offre des primes à ses abonnés. Ces primes ne sont pas, comme dans telle autre publication (ancienne), des ouvrages sans valeur qui n'ont de musical que le nom de rossignols qu'en librairie on s'accorde à leur donner. Ce sont des partitions choisies parmi les chefs-d'œuvre de Gluck, de Mozart et de Weber, et de nature à intéresser les amateurs de tout âge et de toute force. Nos lecteurs trouveront ci-joint le détail de notre combinaison : puissent nos Offrandes leur être agréables !

La Rédaction.

LA
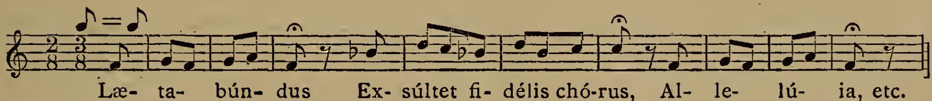
REVUE MUSICALE

Revue d'Histoire et de Critique

N° 12 (deuxième année) Décembre 1902.

Noël.
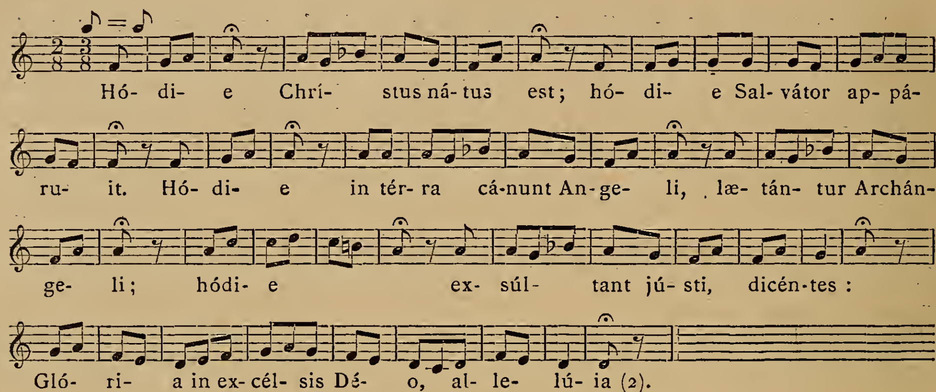
L'année dernière, à pareille époque, on publiait dans ces pages un savant article du R. P. H. Gaïsser, où se trouvait classée et décrite l'abondante floraison musicale à laquelle Noël a donné naissance : chants liturgiques, hymnes, proses et séquences introduites, au moyen âge, dans la liturgie, musique moderne inspirée plus ou moins directement des compositions anciennes, la liste était longue et variée ; on se rappelle, en particulier, ce beau chant de l'Église grecque qui fut pour beaucoup d'entre nous une révélation. C'est que cette fête charmante, fête d'innocence et d'espoir, a toujours, même dans les temps les plus rudes et les plus cruels, ému, adouci, attendri le cœur des hommes ; de là la merveilleuse parure musicale qui, de siècle en siècle, s'est développée autour d'elle. Noël fut, dans bien des existences misérables ou troublées, l'instant de paix et d'oubli où l'âme retrouve sa première candeur ; les hommes accomplissaient la parole de l'Évangile ; ils devenaient pareils à des enfants, aussi la grâce était-elle accordée à leurs prières et à leurs chants. Nous connaissons tous la séquence *Lætabundus*, où s'exhale une joie naïve, avec la grâce un peu gauche, et si pure, que les sculpteurs du XIIIe siècle savent donner à leurs effigies de la Vierge :



Cette pièce ne remonte pas plus haut que le XIIIe siècle en effet, comme le prouve la métrique des vers ; c'est un cantique populaire, que son rythme assez marqué et sa mélodie presque syllabique rapprochent de la musique profane du temps ; les chansons des trouvères avaient à peu près même forme ; mais l'inspiration en est différente, et souvent moins heureuse, car la musique, au moyen âge, a son centre et sa vraie force dans l'Église. Nombreux sont les chants de cette nature, composés, à l'occasion de Noël, par de pieux musiciens inconnus. On sait que la fête s'accompagnait souvent d'une représentation figurée ; les mages paraissaient auprès du peuple à côté de la crèche, et offraient leurs présents ; un dialogue s'engageait, et c'est de là, en partie, qu'est sorti le théâtre du moyen âge. La Nativité divine fut la source fraîche où nos ancêtres vinrent se désaltérer de musique et de poésie.

Je veux citer aujourd'hui une mélodie plus ancienne que ces proses ou séquences, et plus savante aussi, dans son admirable simplicité ; c'est l'antienne de *Magnificat*, chantée encore aujourd'hui aux secondes vêpres du jour de Noël,

mais selon une version alourdie et sans rythme (1). L'antienne est un prélude, qui sert aussi de conclusion, et se chante avant et après un psaume ; le ton de l'antienne est celui de la psalmodie qu'elle encadre, mais elle a une mélodie précise ; son nom, tiré du grec (*antiphona*), signifie chant en réponse, et tient à ce que l'antienne était primitivement dialoguée entre deux chœurs. C'est au ve siècle que les antiennes vinrent en usage, si l'on en croit Aurélien de Réomé (*De Musicæ disciplina*) ; il est probable qu'en cette occasion encore l'Église d'Orient fut l'éducatrice de l'Église d'Occident. Les antiennes des vêpres sont en général moins développées que celles de la messe, qui ont fini par supplanter leurs psaumes ; mais dans leur brièveté, avec leurs quelques notes, elles sont souvent des modèles de grâce et d'expression.



La transcription est conforme au texte de la dernière édition du *Manuel de la Messe et des offices* de Solesmes (3); je n'ai pas besoin de dire qu'on ne trouve pas de barres de mesure dans cet ouvrage. Celles que nous ajoutons n'ont pour objet que de faciliter l'exécution, en mettant en évidence les groupes rythmiques. Dans cette ancienne mélodie comme dans la bonne musique de toutes les époques, le rythme se joue librement au travers des mesures, et le léger appui de la voix, au premier temps, est loin d'être toujours le temps le plus marqué ; souvent l'accent tonique n'apparaît qu'à la fin de la mesure ; il faut le faire sentir, sans allonger ni alourdir la syllabe qui le porte ; l'accent tonique est un élan léger de la voix, qui se place aussi bien et même mieux sur un *levé* que sur un *frappé :* c'est un point lumineux qui paraît volontiers à la crête des phrases. D'ailleurs il suffit de prononcer bien le latin et de chanter à peu près avec la rapidité de la parole pour que l'accent tonique émerge au-dessus de la suite égale ou alternée des mesures (4).

Cette antienne est une véritable composition musicale en deux parties, sépa-

(1) Voir, sur les altérations subies par le chant grégorien, les comptes rendus des deux ouvrages du R. P. Molitor (*Reform Choral* et *Choral Reform*) parus dans cette Revue (novembre 1901 et septembre 1902).

(2) « Aujourd'hui le Christ est né ; aujourd'hui le Sauveur a paru. Aujourd'hui sur terre chantent les Anges, et les Archanges sont dans la joie. Aujourd'hui triomphent les justes, disant : Gloire à Dieu dans le ciel. Alleluia. »

(3) Voir les *Publications nouvelles*.

(4) Ces idées sont celles du P. Mocquereau. Voir les magistrales études, illustrées de nombreux exemples, de la *Paléographie Musicale* (1901-1902).

rées par le mot *dicentes*. La première, toute de tendresse, a pour centre, ou, comme nous dirions aujourd'hui, pour motif principal les trois notes (*la-sol-si* ♭) de la quatrième mesure. Le mot *Hodie* forme l'introduction ; la première période se termine sur un *la*, dominante du premier mode (de *ré* en *ré*), dans lequel est écrite l'antienne. La seconde, qui lui donne la réplique, descend au *fa*, et achève le sens ; on croit entendre deux voix, dont l'une interroge encore, et dont l'autre confirme ; ainsi s'établit dans les cœurs la certitude d'un bonheur sans égal. La troisième phrase est pareille à la première, mais deux notes ont été insérées (*in terra*) et il y a une reprise (*lœtantur Archangeli*) : l'âme se berce à son bonheur. Puis le mot *hodie* est développé à son tour, sur des notes plus aiguës : la joie s'exalte ; la première phrase reparaît, et se prolonge en un écho ralenti (*dicentes*) du plus suave effet. La seconde partie ne comprend qu'une seule phrase, construite sur la tonique, et non plus sur la dominante : la gloire de Dieu s'affirme avec une gravité paisible ; c'est la gloire d'un père qui sait sourire et pardonner. Tel est le plan de ce court chef-d'œuvre, écrit à une époque où la *Chanson de Roland* n'existait pas encore. Et l'on y trouve ce qui manque justement à nos chansons de geste : la douceur du sentiment et la souplesse de la forme. C'est dans ces compositions qu'il faut chercher la meilleure partie de l'âme de ces lointains ancêtres, celle que n'a pu traduire une langue trop rude, le meilleur aussi de leur art : je ne sais rien de plus achevé, de plus expressif, de plus discret et de mieux suivi que cette mélodie, digne des plus grands maîtres de la musique ; elle vient à nous, parfumée d'encens, avec la grâce décente d'une vierge sage ; elle nous laisse apercevoir le paradis entr'ouvert, et sa ligne pure, aux ondulations légères, s'irise d'un reflet lumineux, comme l'arc-en-ciel de la nouvelle alliance. Le moyen âge touche ici à l'idéal classique, en y ajoutant ce mysticisme confiant qui fut son partage, et que nous avons perdu.

A. DE LONGEPIERRE.

La musique et le peuple. — Le théâtre lyrique.

La question du *théâtre lyrique*, ou *théâtre populaire*, revient pour la centième fois à l'ordre du jour. Avant d'indiquer dans quelles conditions elle se pose aujourd'hui, jetons un rapide coup d'œil sur les périodes un peu tristes, parfois brillantes, qu'elle a traversées.

Il s'agit de mettre les chefs-d'œuvre lyriques à la portée du peuple, au lieu de les réserver à une clientèle d'élite. En 1895, au moment de la discussion du budget des Beaux-Arts, M. Melchior de Vogué disait en termes éloquents, à la tribune de la Chambre : « L'ouvrier vient de Reuilly, au hasard de ses courses, dans le centre de Paris ; il voit l'Opéra, ce monument d'un luxe écrasant où il n'entrera jamais, et sur lequel il lit la devise qui doit lui paraître une plaisanterie macabre : *Liberté*, *Egalité*, *Fraternité*. Il ne faut pas que cet ouvrier reparte avec les sentiments amers que nous comprenons trop bien ; il faut qu'il puisse se dire : Après ma journée de travail, tout au moins le dimanche soir, je pourrai quelquefois mener ma femme et mes enfants dans une salle à nous, où nous entendrons, nous aussi, Meyerbeer et les autres maîtres français. « A un point de vue plus spécial, M. Bardoux, ministre de l'instruction publique, disait en 1878 : « Entre le Conservatoire, qui est une école, et l'Opéra, *qui est un Musée* (sic), un seul intermédiaire, — l'Opéra-Comique, — est insuffisant. »

Ces idées ont été déjà réalisées pendant plus de vingt ans. On les reprend aujourd'hui ; mais l'expérience du passé donne à réfléchir, elle a prouvé combien il était difficile de rapprocher l'opéra — genre essentiellement coûteux, fastueux, aristocratique — et le vrai peuple. Il est facile, en l'espèce, d'énoncer de beaux principes ; dans la pratique, on se heurte à combien d'obstacles !

De novembre 1847 à 1870, le théâtre lyrique a fonctionné. Il donna 182 opéras (soit 405 actes), dont 121 inédits et 61 anciens ; 8 furent représentés au Cirque du boulevard du Temple, 128 au Théâtre historique et 46 au Châtelet. Durant cette période s'illustrèrent Mme Ugalde, Mme Carvalho (qui débuta le 20 février 1856 dans la *Fanchonnette* de Clapisson) ; c'est à cette époque qu'on représenta les *Dragons de Villars*, le plus gros succès du théâtre lyrique ; la *Reine Topaze* de Victor Massé (avec Mme Carvalho), *Oberon* (avec Michot), l'*Euryanthe* de Weber, le *Médecin malgré lui* de Gounod, les *Noces de Figaro* de Mozart, *Faust*, l'*Orphée* de Gluck (avec Mme Viardot comme interprète, et Berlioz comme chef d'orchestre)...

Telle fut, dans ses traits essentiels, l'œuvre de M. Carvalho. Et pourtant, il réussit très mal, financièrement ; et il eut pour successeurs des directeurs aussi malheureux.

M. Réty fit jouer le *Fidelio* de Beethoven, la *Statue* de Reyer, le *Joseph* de Méhul, le *Val d'Andorre* d'Halévy, et ne réussit pas davantage. En 1862, M. Carvalho était rentré, comme directeur, à la salle de la place du Châtelet, et malgré la valeur des artistes qu'il employait — Nilsonn, Michot, Ugalde, etc. — avait été forcé, une seconde fois, d'abandonner la direction.

MM. Pasdeloup, Martinet, Bagier, eurent, à peu près, le même insuccès financier.

En 1875, M. Vizentini prit la direction du théâtre lyrique (salle de la Gaieté) avec une subvention de 200.000 fr. et une troupe composée d'artistes tels que MM. Capoul, Michot, Duchesne, Bouhy, Melchissedec ; Mmes Sasse, Ritter, Engally ; il joua *Dimitri*, *Oberon*, *le Sourd*, *le Bravo*, *le Timbre d'argent*, *les Erinnyes*, *Paul et Virginie* ; et, comme ses prédécesseurs, il dut abandonner la place.

« Tant pis, dit le vieux poète, pour ceux qui, ayant déjà fait naufrage, veulent courir encore sur les flots ! » Malgré les leçons du passé, un assez grand nombre de gens audacieux se sont offerts, depuis 1875, pour tenter de nouveau la fortune, et la question du théâtre lyrique forme déjà un chapitre considérable de l'histoire musicale contemporaine. En 1878, il y a, au Conseil municipal de Paris, le rapport de Viollet le Duc ; en 1879, une communication très étendue de M. Émile Guimet ; en 1880, un mémoire présenté au sous-secrétaire d'Etat par Ch. Lamoureux ; en 1895, à la Chambre des députés, une brillante discussion provoquée par un groupe d'amateurs, à la tête desquels se trouvaient M. Julien Goujon et M. Melchior de Vogué ; en 1896, un « projet d'exploitation d'un théâtre municipal à genre mixte » présenté par M. Gabriel Parisot, secrétaire général des Directeurs des spectacles de Paris et fondateur de l'*Utile-Office* ; vers la même époque, un autre projet de MM. Ed. Colonne et Milliet, qui, pour fonder le théâtre populaire, demandaient une partie des terrains occupés par l'Etat-major, place Vendôme ; en 1897, au Conseil municipal, un rapport de M. Deville (voir l'*Officiel* du 19 juin 1897, p. 1855-63) et un discours de M. Landrin ; en 1899, une proposition de M. de Lagoanère ; en 1902, un projet de M. Corneille (Direc-

teur du théâtre populaire de la Mothe-Saint-Héray), qui veut installer le théâtre lyrique aux arènes de Lutèce, etc., etc.

Je ne parle pas de M. Bertrand, qui, lorsqu'il était candidat à la succession Ritt et Gailhard, fit aussi un plan ; ni de M. Laurentini, gérant de l'Annuaire des voitures armoriées de Paris, qui, en 1878, adressait au Préfet de la Seine un « projet pour la création *immédiate* et économique d un grand théâtre populaire ». Je ne parle pas de M. Gustave Charpentier, créateur de l'œuvre de *Mimi Pinson*, ni de M. Adrien Bernheim, commissaire du gouvernement dans les théâtres subventionnés, qui, par l'œuvre des *Trente ans de théâtre*, dont il est le fondateur très heureux, croit avoir réalisé suffisamment l'idéal qu'on poursuit. Cette œuvre, on le sait, consiste à donner, au profit de vieux artistes, des représentations à prix réduits avec les troupes des théâtres officiels, dans les quartiers populaires. C'est le « théâtre-roulotte », selon le mot de Catulle Mendès.

Aujourd'hui, la question reparaît, aussi tenace que celle du ballon dirigeable. Deux candidats sont en présence : M. Gailhard, dont nous ne connaissons pas tous les projets, mais qui paraît avoir près de lui un coadjuteur disponible pour le theâtre lyrique, — et M. Carré, Directeur de l'Opéra-Comique.

Avec l'autorisation de l'État, M. Carré a proposé au Conseil municipal d'installer le théâtre populaire au Châtelet, moyennant une subvention de 100.000 fr. Il emploierait le personnel de l'Opéra-Comique et le matériel de la succession Carvalho.

Quel sort est réservé à cette proposition ? Nous l'ignorons, mais nous sommes un peu sceptiques sur les résultats probables.

Enfin, une dernière proposition est faite. Je l'indiquerai comme conclusion de cette note. Elle est d'une extrême simplicité. La solution la meilleure serait celle-ci : l'Etat imposant aux théâtres subventionnés par lui l'obligation de donner, *tous les samedis*, une représentation à prix très réduits. De cette façon, on donnerait au peuple les mêmes spectacles qu'aux riches. En outre, on éviterait l'objection faite par M. Bernheim aux divers projets récemment examinés et qui consiste à dire qu'un « lyrique » installé dans tel ou tel immeuble spécial ne serait qu'un théâtre populaire *de quartier*.
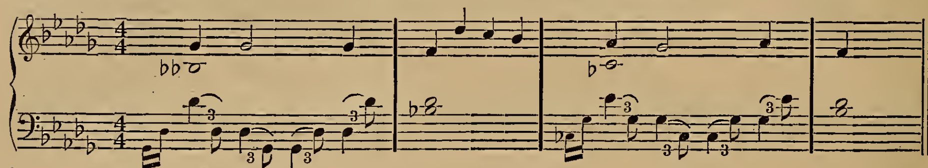
S.

L'Étranger
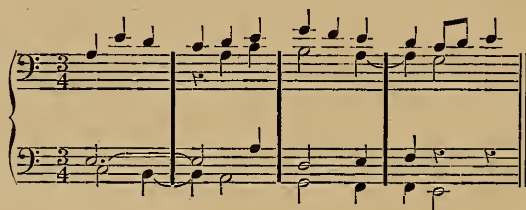
A la noble pensée qui lui a dicté le sujet de son nouveau drame (1), M. d'Indy a fait répondre une musique ferme et nourrie, qui suit de fort près l'action et se fait avec elle tour à tour héroïque et familière, sans cesser jamais d'être musicale : c'est ce dernier caractère qui frappe et qui séduit tout d'abord, et qui rend toute confusion impossible entre le port de pêche où fleurit la jeunesse de Vita, et tel autre port de pêche où naguère de symboliques personnages s'entretuaient

(1) Analysé dans notre dernier numéro (*Musique moderne*). Partition chez Durand. La première représentation est annoncée pour le 29 décembre (à Bruxelles).

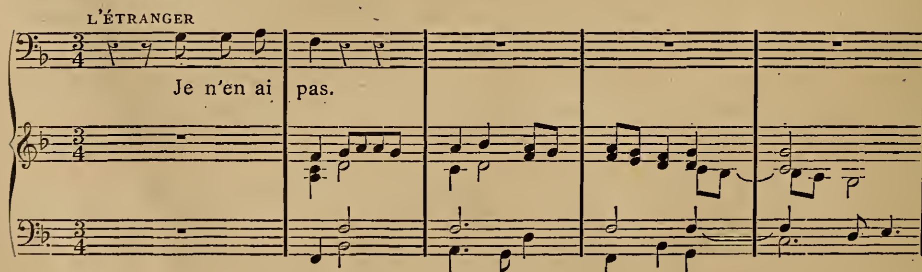
parmi l'ouragan déchaîné. Dès les premières mesures de l'œuvre nouvelle, on ne peut s'y méprendre : les simple triolets (*do-la-do*) qui se déroulent sans fin et disent la monotonie des vagues infatigables, et l'appel très lent qui flotte au milieu de l'orchestre (*mi, fa*♯, *sol*♯, *fa*♯, *mi*), nous montrent, au lieu de l'océan brutal, une mer animée, émue, et qui chante : nous voguons en pleine musique. Ce même dessin en triolets accompagne, en se ralentissant, le premier chœur des pêcheurs, et l'entrée de l'Étranger, annoncée par ce beau motif tendre :
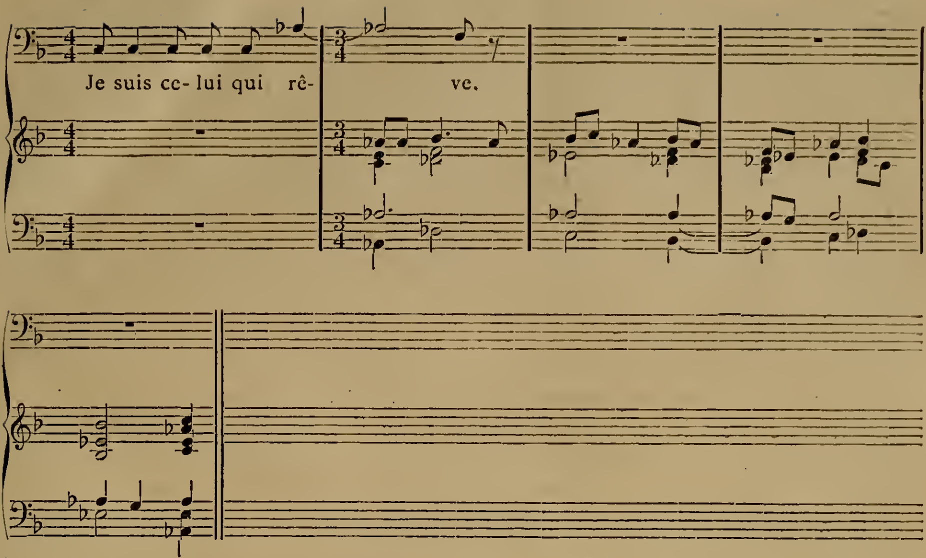


Un autre motif répond, léger et moqueur, que nous retrouverons bientôt, élargi et grave : il dépeint tout d'abord la malice des hommes, qui ne savent comprendre une charité trop ardente, et nous fait entendre ensuite la tristesse profonde que tant d'ingratitude éveille au cœur de l'Étranger : c'est ainsi transformé qu'il se dégage de l'orchestre, tandis que le héros, maudit par les enfants du pêcheur qu'il vient de secourir, s'assied sur la jetée et raccommode les mailles de son filet :



Et aussitôt apparaît, avec une précision saisissante, le sens de la scène à laquelle nous venons d'assister. M. d'Indy fait souvent appel ainsi à l'éloquence de la musique, et je pourrais citer mainte autre page où l'orchestre achève la pensée que les paroles laissent seulement entrevoir, ou même la révèle alors qu'elle se cache au fond des cœurs. Ces développements symphoniques sont toujours écrits avec la plus ingénieuse simplicité, toujours arrêtés au point précis où l'action pourrait sembler languir. C'est là cependant qu'il faut chercher les plus grandes beautés de l'œuvre et aussi la pensée profonde de l'auteur. C'est ainsi que l'on comprendrait mal le personnage de l'Étranger sans cette admirable page, qui, dans la dernière scène avec Vita, accompagne les paroles : « Mon nom ?... Je n'en ai pas. Je suis celui qui rêve, je suis celui qui aime... »





La charité chrétienne n'a jamais trouvé dans la musique moderne d'expression plus réellement pieuse qu'en ces quelques lignes où se concentre tout l'esprit du chant grégorien : l'antienne de *Magnificat* de Noël, que nous citons quelques pages plus haut, est une mélodie sœur de celle-ci ; mais il y a dans le chant ancien une allure plus libre et plus dégagée, plus de joie naïve et d'innocence : il y a dans la phrase moderne un rythme plus accusé, une structure plus logique et plus sobre, un accent plus impérieux, plus de gravité, de sérieux et de rigueur, je dirais presque de vertu. Et par là, par cette porte ouverte sur un sanctuaire, se découvre la foi chrétienne qui a inspiré le drame tout entier : l'Étranger est un héros chrétien, il se rattache directement à la lignée des martyrs, il accomplit sur terre une mission imposée par son Dieu, il est le serviteur fidèle et choisi que le Maître a voulu tenter par l'amour de la créature, et dont le cœur a faibli, mais que la mort rachète. Et c'est parce que M. d'Indy a exprimé ici, avec le sens profond du drame, une conviction profonde aussi, et souverainement bonne, que ces deux phrases très simples de tour et d'harmonie sont si riches d'émotion.

D'autres passages, également expressifs, ont un autre caractère : la mère de Vita est un personnage vulgaire, dont la colère, au début du deuxième acte, touche à la bouffonnerie. Quant au fiancé, le bel André, il appartient, lui aussi, à la foule des médiocres, mais l'ironie de M. d'Indy l'a épargné, sans doute parce qu'il est jeune, et qu'il aime Vita. Rien de plus gracieux que le léger dialogue d'orchestre qui accompagne ses fadaises ; il y a même là plus que de la grâce ; une tendresse souriante et galante qui embellit singulièrement le rôle. Ne nous en plaignons pas, et sachons reconnaître, à ce nouvel exemple, que certains grands artistes embellissent tout ce qu'ils touchent ; c'est en dépit de lui-même, et par un don gratuit de son créateur, que le douanier de M. d'Indy chante un assez joli couplet, comme Beckmesser improvise une assez jolie sérénade, comme l'Oronte du *Misanthrope* récite un assez joli sonnet. La même remarque s'applique aussi aux jeunes ouvrières, compagnes de Vita, ainsi qu'aux pêcheurs si

méfiants et si peu soucieux de prendre la mer quand le temps est mauvais : ces petites pestes chantent une exquise chanson française (*Dans la tour du palais*), délicatement harmonisée ; et il y a bien de la gaieté et de l'esprit dans le refrain de ces rustres qui dans un instant laisseront l'Étranger partir tout seul, en risquant sa vie pour un des leurs. C'est ainsi que M. d'Indy a rendu poétique le milieu grossier où il a voulu situer son action ; et sa musique ne nous montre pas le peuple tel qu'il est, mais son âme, telle qu'elle nous apparaît dans ses chansons et dans sa poésie : n'est-ce pas là ce que le peuple a de meilleur, puisque c'est son rêve ? Et n'est-ce pas là ce qu'un musicien doit aimer en lui ? Ce n'est pas la première fois que M. d'Indy montre son goût pour les mélodies populaires et le parti qu'il en sait tirer : il me suffira de rappeler ici la *Symphonie sur un thème montagnard* et l'admirable air du berger, de *Fervaal*. Il y a, ne l'oublions pas, un autre peuple que celui de Montmartre, une autre musique populaire que le cri du marchand de mouron, et il est fort heureux que M. d'Indy nous le rappelle ; car ce peuple-là possède des trésors. L'*Étranger* en est une nouvelle preuve ; non que les thèmes soient ici empruntés directement à telle ou telle chanson ; mais ils sont populaires par leur allure et leur esprit, avec une fermeté de dessin que leurs modèles ne possèdent pas toujours, et qui accuse encore leur caractère.

On voit combien l'inspiration de M. d'Indy est riche, savante et variée ; elle parcourt sans effort toute la gamme des sentiments humains, et si les plus élevés et les plus réfléchis lui sont plus familiers et plus chers, elle ne réussit pas moins bien pour cela à peindre l'innocence d'une âme qui s'ignore ; témoin la douce Vita, dont tous les thèmes sont d'une fraîcheur extrême, depuis le premier, si naïf, qui annonce son entrée, jusqu'aux accords incertains qui disent, au second acte, la douloureuse question posée à son cœur. Et les personnages qui entourent les héros, et étalent auprès d'eux les bassesses de l'humanité vulgaire, sont eux-mêmes élevés de quelques degrés au-dessus de leur condition ; le musicien n'a pu partager, à leur endroit, la sévérité du poète, il leur a prêté, à eux aussi, un peu du charme de ses chants, et si l'antithèse perd ainsi de sa crudité, l'harmonie générale y gagne, et surtout la musique, cet art divin qui ne peut s'abaisser sans déchoir. Quant au mouvement dramatique, il est fort vigoureux, peut-être même un peu trop vigoureux et concentré ; j'aimerais mieux parfois que cette musique excellente s'épanouît plus librement, mais c'est là un goût personnel, et un goût de musicien. M. d'Indy n'oublie jamais qu'un drame est une chose, et une symphonie une autre chose, et je ne puis qu'admirer la sûreté de main et la fermeté de volonté qui lui permettent de dire à sa pensée musicale : « Tu n'iras pas plus loin. » En une seule occasion il a consenti à s'étendre ; c'est dans l'Introduction au IIe acte, véritable morceau symphonique où sont opposés et développés le thème de la tristesse de l'Étranger et les thèmes d'amour. J'ai un faible pour ces pages où l'on respire, où l'on n'est plus talonné par l'action impérieuse ; je me laisserais peut-être aller à les préférer à tout le reste, si j'avais quelque goût pour le classement, et si je ne me souvenais du chant religieux déjà cité, et surtout de la scène finale, où des voix inarticulées se mêlent à la fureur croissante de la mer, et passent au milieu de la trame orchestrale comme une lueur venue des profondeurs de l'abîme : *abyssus abyssum invocat ;* les éléments se lèvent pour accomplir la justice divine. Et lorsque tout est consommé, la prière des agonisants monte aux lèvres du chœur ; rien de plus émouvant ici que les paroles de

la liturgie, parce que rien n'est plus en situation. Le sentiment religieux triomphe en cette conclusion d'une sobre éloquence ; et l'on voit que ce n'est pas sans raison que nous rapprochions précédemment M. d'Indy d'A. de Vigny, nourri, lui aussi, de l'Écriture, qui lui fournit ses plus beaux symboles. Ce sont là, semble-t-il, deux esprits de la même lignée. Mais les styles sont très différents : si Vigny est assez souvent pénible et gauche et parfois maniéré, lorsqu'il n'atteint pas le sublime, nul musicien ne sait mieux que M. d'Indy imposer sa volonté aux notes qu'il manie, et le mauvais goût lui est inconnu. Sa pensée est un métal résistant et probe, qui se laisse, au gré du maître, assouplir, infléchir, étendre, condenser, tordre, polir, marteler et tremper : M. d'Indy est le Forgeron harmonieux de la musique moderne.

Louis Laloy.

La reconstruction du Conservatoire.

Quelques journaux ont reparlé platoniquement de le nécessité de reconstruire notre Conservatoire national. A l'aide des documents législatifs déjà imprimés, résumons en quelques mots l'historique de cette question déjà ancienne et plusieurs fois débattue.

Le programme indiqué au Conservatoire par la loi du 16 thermidor an III (complétée par le règlement du 15 messidor an IV) est depuis longtemps dépassé. Au lieu de 300 élèves, on en a aujourd'hui plus de 600. A l'agrandissement de la fonction semble devoir correspondre celui du domicile. Le local est devenu très insuffisant ; deux fois par an, les cours doivent être suspendus, les salles étant occupées par des examens. La bibliothèque est dans l'impossibilité matérielle de donner une place convenable à toutes les richesses. Le musée d'instruments anciens est dans des salles humides et mal appropriées. La « grande salle des concerts », laquelle est en réalité une petite salle, est si dépourvue de dégagements et a des couloirs si étroits, qu'un incendie y produirait les pires catastrophes. Tout l'ensemble du bâtiment est sale, délabré, affreusement nu et incohérent. On le regrette surtout en songeant aux conservatoires de Vienne, Genève, Bruxelles, Toulouse..., et aux autres grandes écoles de Paris, pour lesquelles on a fait de si louables sacrifices. Voyez, par exemple, le Conservatoire des arts et métiers, créé lui aussi par la Convention (1794), et installé dans l'ancien prieuré de Saint-Martin-des-Champs : sa porte seule (due au célèbre architecte Vaudoyer) est une œuvre de grand art. Pourquoi ne ferait-on pas pour la musique et la déclamation ce qu'on a fait pour les métiers ?

Telles sont les principales raisons, qui, depuis longtemps déjà, ont été mises en avant.

Le 14 mars 1878, Charles Garnier, architecte de l'Opéra, fut officiellement chargé de mettre à l'étude un projet de reconstruction, soit sur l'emplacement actuel, soit ailleurs.

Des différents projets étudiés et présentés par M. Garnier, deux tendaient à la reconstruction complète sur un autre emplacement ; deux autres à la reconstruction sur place, avec agrandissement (un cinquième projet, bien que très économique, fut tout de suite écarté).

Le premier (emplacement nouveau) exigeait une étendue de terrain de 8.240 mètres carrés (à 225 fr. le mètre) et une dépense totale de 7 838.900 fr. Le second

projet réclamait 6.000 mètres carrés (mais à la condition de donner une plus grande élévation aux bâtiments).

Le 3e projet comprenait l'agrandissement du Conservatoire sur l'emplacement qu'il occupe aujourd'hui, en lui annexant tout le pâté de maisons du faubourg Poissonnière, jusqu'à l'angle de la rue Sainte-Cécile, et aboutissait à un total de dépense de 8.064.625 fr.

Le 4e projet ne se préoccupait de réunir aux bâtiments existants que deux maisons contiguës en façade sur la rue du Faubourg-Poissonnière. La surface expropriée, à raison de 902 fr. 19 cent. le mètre carré, entraînait une dépense totale de 3.700.909 fr.

Après avoir été approuvés d'abord par la sous-commission, puis par la commission supérieure des bâtiments civils (sur le rapport de M. Antonin Proust), deux projets de loi furent successivement présentés à la Chambre des députés : le 1er (sous le no 3693), le 2 juin 1881 ; le 2e (sous le no 62) le 14 novembre de la même année. Il s'agissait d'évaluer et de faire voter la dépense ; mais les deux projets ne furent pas l'objet d'un rapport à la commission du budget, et la difficulté d'équilibrer les finances de l'Etat ajourna la question. On en était encore à la question de principe et on ne pouvait la faire aboutir.

Elle fut reprise en 1898 par M. G. Berger, rapporteur du budget des Beaux-Arts. Le ministre de l'Instruction publique, M. Georges Leygues, disait à la tribune du Sénat, dans la séance du 5 avril 1900 : « J'ai le très vif désir et la volonté la plus ferme d'aboutir, mais je ne suis pas seul... L'opération n'est pas tout à fait aussi simple que le croit M. Antonin Dubost. »

En effet, le projet auquel on s'arrêta, après l'examen des plans et devis dressés par M. Blavette, architecte, fut la reconstruction du Conservatoire sur les terrains actuellement occupés par la caserne de la Nouvelle-France, rue du Faubourg-Poissonnière.

Cette caserne (occupant une superficie de 8.720 m. en chiffres ronds) dispose de 721 places d'hommes et de 69 places de chevaux. Quand on songea à la déposséder au profit de Beethoven et de Molière, on se heurta à la loi du 17 février 1898, qui semblait exiger, pour l'opération, le paiement d'une indemnité particulière. Voici, en effet, les deux premiers articles de cette loi : « Art. I. Le service des finances est autorisé à ouvrir, parmi les services spéciaux du Trésor, un compte intitulé : perfectionnement du matériel d'armement et réinstallation de services militaires.

« Art. II. *Seront portés en recettes à ce compte, jusqu'à ce qu'il en ait été autrement décidé par la loi, les produits d'aliénation d'immeubles désaffectés.* » (*Journal officiel* du 19 févr. 1898, p. 1070.)

On voit dès lors les éléments très complexes d'une pareille question. Elle mettait en mouvement : 1o le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, qui, le 17 mai 1899, demandait la cession de la caserne de la Nouvelle-France ; 2o le ministre de la Guerre, qui, fort de la loi de 1898, réclamait une indemnité à verser dans sa caisse « pour le perfectionnement du matériel militaire » ; 3o le Génie et l'administration des domaines, qui étaient appelés à évaluer les terrains cédés ; 4o la commission des bâtiments civils, qui examinait les plans de l'architecte ; 5o le ministre des Finances, qui acceptait ou refusait d'inscrire au budget l'opération projetée ; 6o le Parlement enfin (commission des finances, rapporteur des Beaux-Arts, etc.), qui était et qui reste l'arbitre suprême.

Opéra-Comique

LA CARMÉLITE

(MM. Catulle Mendès et Raynaldo Hahn.)

« Beaumarchais, avec une prescience vraiment extraordinaire, va jusqu'à dire : « Il m'a semblé qu'à l'Opéra les sujets historiques doivent moins réussir « que les sujets imaginaires. » Il ajoute : « Je penserais donc qu'on doit prendre « un milieu entre le merveilleux et le genre historique », désignant ainsi la « légende comme la source de l'opéra futur... »

C'est ainsi que parlait naguère M. Catulle Mendès, l'auteur du livret de la *Carmélite*. Il exprimait cette opinion en 1880 dans un volume intitulé *Richard Wagner* (p. 45) ; et la théorie qu'il émettait à propos de la Tétralogie et des drames musicaux du maître de Bayreuth, il s'est trouvé l'appliquer lui-même quand il a eu à écrire un livret de drame lyrique.

Car, « comédie musicale » ou « drame lyrique », peu importe l'appellation. M. Catulle Mendès a sans doute choisi le titre de comédie musicale à cause du début gai et ensoleillé de son œuvre ; en tous cas c'est une comédie qui se termine de façon très émouvante. Mais ce n'est pas de l'histoire mise en livret d'opéra, c'est un drame-légende, un compromis entre l'histoire et la fable. Ce n'est pas de l'histoire qui pourrait évidemment satisfaire un examinateur du baccalauréat, c'est de l'histoire racontée, par exemple, par un enfant qui ignorerait les noms précis et n'aurait retenu que les faits, ou à peu près. Ainsi Louis XIV s'appelle simplement « le Roi »,Marie-Thérèse s'appelle « la Reine » ; Mlle de La Vallière c'est « Louise » ; Lulli est devenu « le Musicien ». Cela permet non pas l'inexactitude historique, mais une façon de reculement de l'histoire qui autorise la mise à la scène. Il serait en effet bizarre de faire chanter Louis XIV ou Napoléon Ier, tandis qu'il n'y a rien de choquant à faire parler musicalement un être indéterminé qui s'appellerait le Roi.

Le premier acte de la *Carmélite* est une amusante reconstitution de la répétition d'une comédie-ballet à la Cour ; les discussions puériles et les flagorneries du maître à danser, du musicien, du poète, les manèges de coquetterie des dames de la Cour, qui vont jouer dans la comédie-ballet et qui surtout cherchent à se faire remarquer du Roi, tout cela est grouillant de vie et pailleté d'enjouement. Au second tableau de cet acte, le Roi vient figurer dans le ballet, mais quand il donne la réplique à Louise, qui interprète le rôle de Diane, il prend son personnage au sérieux, il ajoute de son cru, au grand scandale de la Cour.

Le 2e acte nous montre le peuple dans les jardins de Versailles avoisinant la chapelle royale. Le Roi, l'office terminé, quitte la chapelle avec la Reine et tout l'important cortège de la Cour. Louise, sur la demande de l'évêque, est restée seule ; l'évêque l'admoneste et lui reproche sa conduite. Mais le charme de l'amour a opéré, et le Roi, qui arrive, n'a nulle peine à obtenir l'aveu qu'il espérait. Tout à coup une fenêtre s'ouvre : la Reine a tout entendu, elle contient néanmoins sa douleur.

Au 3e acte, c'est déjà l'expiation pour Louise : le Roi cherche d'autres amours. Louise se reproche sa coupable passion ; mais elle n'est pas au bout de son calvaire ; la voilà obligée de parer sa rivale, Athénaïs, de lui servir de caméristeau moment où cette dernière s'en va à un rendez-vous que lui a fixé le Roi. Athénaïs

est à peine entrée dans une chambre voisine, que le Roi arrive ; dans l'obscurité il prend Louise pour Athénaïs ; il implore le pardon de sa faute ; mais Louise, à qui il n'en fallait pas tant pour ne se savoir plus aimée, lui refuse son amour ; elle veut mériter la paix éternelle que l'évêque lui refusait.

Au 4e acte elle prend le voile dans la chapelle des Carmélites. La scène est imposante en son appareil funèbre. Au moment où Louise prononce ses vœux, une femme s'approche d'elle et vient lui apporter le pardon : c'est la Reine, reine sans roi, elle envie le sort de la Carmélite que rien ne rattache plus au monde.

Sur ce sujet varié en ses effets qui vont de la grâce jusqu'à l'émotion la plus poignante, M. Catulle Mendès a ciselé des vers lyriques qui ont le grand mérite de laisser quelque chose à dire au musicien. Ces vers attendent la musique, ils l'évoquent, ils la compléteront comme ils seront complétés par elle. Et tout cela est très « dix-septième siècle », à tel point que M. Catulle Mendès a enchaîné dans une de ses scènes une poésie de Benserade et au 3e acte un sonnet de Corneille, et qu'on ne voit pas la soudure, tant la reconstitution littéraire et sentimentale du grand siècle est délicieusement exacte.

M. Raynaldo Hahn, qui est né à Caracas (Vénézuela) le 9 août 1875, est un Parisien. Ceci n'est pas un paradoxe, comme on pourrait le croire. Être Parisien veut dire qu'on est quelqu'un à Paris et surtout dans le Paris des salons, dans le Paris mondain. M. Raynaldo Hahn a cette bonne fortune de voir ses mélodies sur bien des pianos, d'entendre ses romances dans toutes les maisons où l'on chante. Il est élégant, il a l'allure svelte d'un ténor qui jouerait le rôle du duc de Mantoue dans *Rigoletto*, il a du talent ; et voilà pourquoi Paris l'a adopté comme un de ses enfants. Il est, du reste, depuis longtemps enfant de Paris. Fils d'une mère hollandaise et d'un père allemand, il fut amené à l'âge de trois ans en France. Il n'a plus que son nom qui décèle une origine exotique ; et il faut qu'il veuille bien vous réciter un fragment de son extrait de naissance pour que l'on puisse croire qu'il est un étranger.

Le jeune Raynaldo Hahn manifesta son amour de la musique à l'âge où d'autres marmots ont à peine troqué la culotte contre la robe ; à huit ans il composait une petite valse pour piano. La carrière d'enfant prodige souriait peu aux parents de Raynaldo Hahn pour leur fils. On ne chercha pas cependant à contrarier sa vocation. Dès qu'il eut manifestement donné la preuve du peu de goût que lui inspiraient d'autres études et de l'invincible attrait qu'exerçait sur lui la musique, on lui permit d'entrer au Conservatoire.

Raynaldo Hahn avait trouvé sa voie ; et encore aujourd'hui il ne parle de la vieille maison du faubourg Poissonnière qu'avec joie et émotion. Il y entra à l'âge de douze ans ; il y obtint une 3e médaille de piano préparatoire en 1888, une 3e médaille de solfège en 1890, et un premier accessit d'harmonie en 1891. Mais s'il ne fut pas le premier dans ses différentes classes, il n'en aima pas moins le Conservatoire, à tel point qu'après en être sorti puisqu'il n'avait eu qu'un 1er accessit d'harmonie, il continua à fréquenter la classe Massenet. Fauré, Th. Dubois, Massenet, furent ses professeurs ; mais celui qui fut pour lui le dieu, ce fut Massenet ; c'est avec une reconnaissance quasi lyrique que M. Raynaldo Hahn évoque le souvenir des heures passées auprès du maître, auprès de ce grand charmeur.

Le bagage musical de M. Raynaldo Hahn est déjà assez sérieux : nous eûmes de lui à l'Opéra-Comique, en 1898, l'*Ile du Rêve*, qui fut une des premières œuvres

jouées par le nouveau directeur, M. Albert Carré. On ne connaît de lui qu'un seul morceau symphonique, la *Nuit bergamesque*, qui fut exécutée avec assez de succès aux concerts Colonne en 1899. Je ne m'attarderai pas à citer la quantité de romances et de mélodies sorties de la plume du jeune compositeur; je risquerais de passer pour un catalogue d'éditeur. M. Raynaldo Hahn a cependant en ses cartons de nombreux poèmes symphoniques, tels que le *Jardin de Bérénice*, qui lui fut inspiré par le livre de Maurice Barrès ; des *Paysages bretons*, et d'autres paysages encore ; car M. Raynaldo Hahn note toutes les impressions qu'il ressent dans tous les pays où il vagabonde.

M. Raynaldo Hahn est, on le voit, un jeune musicien, qui porte avec lui l'atroce tunique de Nessus de succès obtenus avec des mélodies pour femmes du monde. Il serait pourtant injuste de lui dénier un certain souffle, mais souffle court, et un vif sentiment de la couleur locale. Mais il ne s'est pas assez livré à sa propre inspiration et il a trop laissé ouverte la fenêtre aux ressouvenirs. Sa partition, elle aussi, est un salon où se sont donné rendez-vous des phrases très connues, qui coudoient des contours mélodiques très archaïques et portant perruque.

Aussi ne faut-il pas prendre M. Raynaldo Hahn pour un novateur, mais plutôt pour un collectionneur. Ce n'est pas non plus un imitateur servile ; il triture, il broie très habilement dans sa palette orchestrale, non pas ce qu'il emprunte aux autres, mais le bien d'autrui qu'il n'est pas assez énergique pour bannir de chez lui. Point de leitmotiv ou presque pas ; ce sont plutôt des « aspects musicaux » dont il revêt ses principaux personnages. Au surplus, une habileté indéniable dans le pastiche (la comédie-ballet semble être du temps) et un sens tout à fait aigu de l'orchestration. M. Raynaldo Hahn sait son métier; il n'est pas besoin d'ajouter qu'il est l'élève de Massenet.

Aussi les jolies phrases de son maître et d'autres maîtres ont-elles été chaleureusement accueillies dans la *Carmélite*. On a fait fête au joli duo du Roi et de Louise au 2e acte, qui débute par un thème « d'emballement du Roi », voisin du rythme d'*Espana*, et se termine par quelques mesures très schumannesques ; mais ne disons pas trop de mal de ce duo qui a du souffle. Çà et là des chansons anciennes que nous verrons entr'ouvertes sur tous les pianos cet hiver et d'autres hivers encore. Le dernier acte est d'une belle tenue musicale ; une fugue, trois canons superposés pendant que la novice est amenée, un *De profundis* entrecoupé de sanglots de violoncelles, un tutti qui rappelle un peu Haendel, et enfin un apaisement orchestral très évocateur de la paix claustrale qui va régner après cette terrible cérémonie ; toute cette fin de la *Carmélite* dénote que M. Raynaldo Hahn sait aussi avoir du tempérament.

Des décors exquis, des costumes merveilleux en leur somptueuse exactitude, une mise en scène de M. Albert Carré chaque fois plus prestigieuse, un orchestre dirigé à souhait par M. Messager, des interprètes tels que Mlle Calvé, qui a de l'attrait pour le public, quoiqu'elle ne soit en rien Mlle de La Vallière et qu'elle chante souvent... en marge du ton ; l'autorité de Dufrane (l'Evêque) et le style de Mlle Marié de l'Isle (la Reine), ont charmé, pris, saisi le public ; la *Carmélite* est un spectacle divers où il y a à regarder après qu'on a entendu. C'est en somme une œuvre qui soulèvera des discussions et conquerra le succès.

LOUIS SCHNEIDER.

Le baromètre musical.

Je reprends, au point où je l'avais laissé dans le dernier numéro, l'exposé des recettes effectuées à l'Opéra et à l'Opéra-Comique. On n'en méconnaîtra pas l'importance. Il ne suffit pas cependant de donner au lecteur sérieux des documents: il faut lui rappeler les règles élémentaires de la critique, c'est-à-dire la façon dont il faut user des documents, et les interpréter. En lisant le tableau ci-dessous, on ne doit pas oublier: que certaines représentations sont populaires, ou à *prix réduits*, que d'autres sont les soirées *d'abonnement*, où une partie de la recette est assurée, alors même que les places correspondantes ne seraient pas occupées, que d'autres doivent en grande partie le chiffre élevé qui les représente à un grand artiste de passage (Van Dyck, de Reszké, etc...); enfin, il faudrait tenir compte de ce fait: toutes les fois que le temps est défavorable (pluie, gelée, neige, excès de chaud ou de froid, brouillard, etc...), infailliblement, la recette — aussi sensible que la Bourse l'est à la politique — s'en ressent. On voit combien il serait imprudent de tirer de nos chiffres des conclusions trop précipitées sur la hausse ou la baisse des réputations artistiques. Cette réserve faite, il n'en convient pas moins de les examiner avec soin.

THÉATRES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	DATES	RECETTES
Opéra	*Lohengrin.*	19 novembre	17185 fr. 76
—	*Les Huguenots.*	21 —	15332 fr. 41
—	*La Valkyrie.*	22 —	16751 fr. 00
—	*Les Barbares, Bacchus* (1re).	26 —	12237 fr. 26
—	*Les Barbares, Bacchus.*	28 —	13683 fr. 41
—	*Rigoletto, Bacchus.*	1er décembre	14173 fr. 41
—	*Les Huguenots.*	3 —	14160 fr. 26
—	*Roméo.*	5 —	13946 fr. 91
—	*Rigoletto, Bacchus.*	6 —	12082 fr. 50
—	*Don Juan.*	8 —	12880 fr. 91
—	*Faust.*	10 —	16357 fr. 26
Opéra-Comique	*Louise.*	18 novembre	5679 fr. 50
—	*Mme Dugazon, la Vie de Bohême.*	19 —	3143 fr. 50
—	*Le Médecin malgré lui, Cavalleria.*	20 —	8938 fr. 50
—	*Pelléas et Mélisande.*	21 —	4939 fr. 50
—	*Le Médecin malgré lui, Cavalleria.*	22 —	9481 fr. 50
—	*Mignon.*	23 nov. matinée	7436 fr. 50
—	*Lakmé.*	23 nov. soirée	4533 fr. 00
—	*Cavalleria.*	24 novembre	5595 fr. 50
—	*Mme Dugazon, la Vie de Bohême.*	25 —	3455 fr. 50
—	*Louise.*	26 —	5651 fr. 50
—	*Le Médecin malgré lui, Cavalleria.*	27 nov. abonnt.	9348 fr. 50
—	*Mireille.*	28 novembre	4270 fr. 50
—	*Pelléas et Mélisande.*	29 —	7646 fr. 00
—	*Lakmé, les Noces de Jeannette.*	30 nov. matinée	8569 fr. 00
—	*Carmen.*	30 nov. soirée	6147 fr. 50
—	*Cavalleria (Mme E. Calvé).*	1er décembre	9064 fr. 50
—	*Manon.*	2 —	6393 fr. 50
—	*Le Roi d'Ys.*	3 —	3637 fr. 50
—	*Mme Dugazon, la Vie de Bohême.*	4 —	5716 fr. 00
—	*Louise.*	5 —	4691 fr. 00

THÉATRES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	DATES	RECETTES
Opéra	*Les Barbares, Bacchus.*	12 décembre	13255 fr. 91
—	*Salammbô* (prix réduits).	13 —	10819 fr. 00
—	*Bacchus. les Barbares.*	15 —	10856 fr. 95
—	*Paillasse, Bacchus.*	17 —	14234 fr. 26
Opéra-Comique	*Pelléas et Mélisande.*	6 —	6384 fr. 00
—	*La Fille du Régiment, le Médecin malgré lui.*	7 déc matinée	6819 fr. 00
—	*Manon.*	7 déc. soirée	4964 fr. 50
—	*Mignon.*	8 déc. populaire	3851 fr. 50
—	*Le Maître de Chapelle, la Vie de Bohême.*	10 décembre	3157 fr. 00
—	*Louise.*	11 —	6958 fr. 00
—	*Carmen.*	12 —	5548 fr. 50
—	*Mireille* (abonnement).	13 —	7557 fr. 50
-	*Pelléas et Mélisande.*	14 déc. matinée	5709 fr. 00
—	*Maître Wolfram, le Domino noir.*	14 déc. soirée	3512 fr. 00
—	*Maître Wolfram, Lakmé.*	15 décembre	6743 fr. 00
—	*La Carmélite* (première).	16 —	2213 fr. 00
—	*Manon.*	17 —	6203 fr. 50

Rappelons que le maximum est pour l'Opéra de 22.500 fr., et de 9.500 fr. pour l'Opéra-Comique.

Une chanson française du XVIe siècle

La Bibliothèque nationale de Turin possède des manuscrits en notation proportionnelle : je veux traduire ici une petite chanson française à trois voix, dont le caractère et la valeur esthétique me semblent dignes de nos études. Elle appartient à un *Recueil de 50 compositions de musique sacrée et profane, contenant des Messes, des Motets, des Madrigaux français, des Psaumes.* Le manuscrit se trouve catalogué sous la rubrique « Qm. III. 59 » : c'est un petit livre du XVIe siècle, de 99 pages, dont la première et la dernière se sont perdues : les dimensions sont de mm 200 × 274 : le papier, endommagé en quelques endroits, ne présente pas toutefois de difficultés à la lecture, comme on pourra s'en convaincre par la photographie ci-jointe.

Le texte est le suivant :

Jay beau huer (1) avant que ben hauoyr
De celle la que plus a mon gre vault.

J'ay pour elle maint dolereulx assault
Que point ne croyt je l'apercoy de voyr.
Je ne Luy puys pour or ne pour avoyr
Faire entendant quar (2) sy fayre le fault.
Jay beau huer.

Son dur courage je ne puys desmouvoyr,
Plus ni voy tout que de cryer bien hault,

(1) Crier.
(2) Faire entendre que...

Çar je conoys que peu de moy luy chau't :
Elle le fet pour mieulx moy decepvoyr.
Jay beau huer.

On ne connaît pas l'origine du manuscrit en question. Peut-être vient-il de la Bibliothèque ancienne des princes de Savoie. En effet, la Bibliothèque actuelle de Turin est l'œuvre du roi Victor-Amédée II, qui, en 1720, voulut faire construire le palais nouveau de l'Université ; à cette occasion il ajouta les livres de sa Bibliothèque particulière aux livres de l'Université : ce qui pourrait bien expliquer l'origine du manuscrit, et le caractère varié des compositions qu'il renferme.

Peut-être aussi vient-il de quelque noble religieux du vieux Piémont. C'est au moins une supposition logique, puisqu'à la page 38 on lit : *Ex libris Fratris Brixiani taparelli Religiosi stapharde.* Ce pourrait bien être le recueil

d'un moine qui dans le silence des cloîtres chantait la gloire de son Dieu, sans oublier tout à fait les chants d'amour de sa jeunesse.

Dans ces petites pattes de mouches qui se pressent sur la « pattée », comme on appelait la portée jusqu'au XVIIIe siècle (1), on peut suivre à l'aise le système autour duquel se sont fatigués tant de savants. Notre anonyme, en adoptant le temps imparfait, nous a voulu faire grâce du trompe-l'œil des divisions ternaires : sachons-lui gré de la chose, et voyons ce que le passé nous enseigne.

Nous y voyons le signe C, que les écrivains de la Renaissance avaient reçu des anciens maîtres du moyen âge. Jean de Vaerwaere, mieux connu sous le nom de Ioannes Tinctor, écrivait dans la seconde moitié du XVe siècle : « Circulus est signum quantitatis temporalis : qui aut perfectus aut imperfectus est. Circulus perfectus est signum temporis perfecti ; circulus imperfectus est signum temporis imperfecti ; qui ab aliquibus semicirculus dicitur » (2).

Il est presque inutile de dire que le temps imparfait n'est autre chose que notre mesure binaire, par opposition à la mesure ternaire, « dérivée de la Trinité, c'est-à-dire du Père, du Fils et du Saint-Esprit, où réside la perfection suprême (3). »

Nous y voyons encore des groupes de notes étroitement liées les unes aux autres, dont la figure ne se rapporte nullement aux signes de la notation actuelle. Ce sont les « ligatures », dont la « perfection » et l' « imperfection » la « propriété » et l' « impropriété » changent la valeur. La notation proportionnelle, fille de l'ancienne notation carrée, se développa en lui empruntant les formes neumatiques dont elle usait encore. Alors, à partir du XIIe siècle, les ligatures devinrent l'une des parties les plus compliquées de la notation noire, et, par suite, de la notation blanche en question (4).

Nous pouvons nous arrêter sur les « points », qui sont employés dans cette

(1) Pour tracer la portée musicale sur le papier, on se servait autrefois d'une « patte » à quatre branches pour le plain-chant, à cinq pour la musique proportionnelle. Voilà l'origine du mot « patté ».

(2) « Terminorum musicae diffinitorium, Joannis Tinctoris » : per C Capitulum tertium » : publié par Lichtenthal, « Dizion. e Bibliogr. della Musica », Milano, 1826, t. III, 267 ; par Bellermann, « Jahrbücher für musikalische Wissenschaft », t. I, 95.

(3) « Ars perfecta in musica magistri Phil. de Vitriaco » ; Coussemaker, « Scriptores de musica medii aevi », III.

(4) On peut étudier la notation proportionnelle dans les traités des anciens, dans les grandes histoires de la musique, dans les œuvres des modernes. Pour les origines de la notation, v. Gerbert M., « Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum », 1784 ; Coussemaker Ch., « Scriptores de musica medii aevi », 1866-1876 ; Aron P., « Toscanello in musica » ; Gafori, « Angelicum ac divinum opus musice » ; Zarlino, « Istituzioni harmoniche ».

Pour l'histoire, v. Burney, Hawkins, Ambros, Fétis, Forkel. Le cinquième volume de l'œuvre de Fétis, le 2e et 3e de l'histoire d'Ambros peuvent être utiles.

V., parmi les modernes, les ouvrages de Bellermann, « Die Mensuralnoten und Taktzeichen im XV u. XVI Jahrhundert », 1858 ; Jacobsthal, « Die Mensuralnotenschrift des XII u. XIII Jahrhunderts », 1871 ; Riemann, « Studien zur Geschichte der Notenschrift », 1878 ; « Notenschrift und Notendruck », 1897 ; Gevaert, « Histoire et théorie de la musique de l'antiquité, » 1875-1881 ; Pirro, « De la notation proportionnelle » (*Tribune de Saint-Gervais* 1895, nos 3, 4, 5).

notation. Dans les temps plus reculés, nous voyons les maîtres se complaire dans la classification d'un système très compliqué de points ; mais déjà dans le courant du xv[e] siècle la théorie vient de les réduire à trois : le point d' « addition », le point de « perfection », le point de « division », qui peut aussi être point d' « altération ». Avec tant de points on pourrait écrire bien des lignes : mais dans le temps imparfait de notre manuscrit, le point placé à la droite d'une note l'augmente seulement de la moitié de sa valeur. C'est le « punctum additionis », que notre notation moderne a conservé (1).

Plus intéressants sont les signes noirs que l'on voit dans quelques endroits du manuscrit. A l'exception des petites valeurs, telles que les « semi-minimes » et les « croches », tout signe noir doit être calculé suivant les règles du « color », par lesquelles toute brève ou semi-brève noircie, dans le temps imparfait, devient égale au signe de durée immédiatement inférieure, pointé. Ainsi la semi-brève noircie, devant une semi-minime, c'est une minime avec le point : par exception, si elle se trouve placée à la suite d'une brève noire, elle doit compter pour une simple minime (2).

L'origine de la couleur nous ramène aux premiers temps de la notation proportionnelle. Faute de mieux, on avait adopté la couleur rouge pour signaler aux chantres le changement de proportion, c'est-à-dire de mesure, dans la suite d'une pièce. Si au début était indiquée la proportion imparfaite, les signes notés en rouge se chantaient en mesure ternaire, ou bien parfaite ; au contraire, si la mesure parfaite s'érigeait en règle, par exception les notes rouges étaient interprétées suivant la proportion imparfaite.

Ce système devait créer bien des difficultés aux chantres, dont Tinctor en 1475 avait écrit :

> Musicorum et cantorum magna est differentia.
> Illi sciunt, ipsi dicunt quæ componit musica.
> Et qui dicit quod non sapit, reputatur bestia... (3)

Bientôt le système fut simplifié, et la couleur valut comme symbole de proportion imparfaite. Encore donna-t-on le nom de couleur, par opposition à la note noire ordinaire, soit aux signes rouges, soit aux notes blanches ; et dans le courant du xv[e] siècle ce même nom désigna la note noire, tandis que la notation blanche était devenue d'usage universel.

(1) « Nos tantum tres ponimus punctos, cum antiqui sex posuerunt... Punctus additionis est simulatio notæ ad latus. Hic idem punctus canitur, et semper habet medietatem suæ præcedentis, circa quam ponitur, deservitque omnibus prolationibus, temporibus et modis ». ADAMI DE FULDA, « Musica », pars tertia, caput VIII v. GERBERT, « Scriptores », III, 362.

(2) ARON, « Toscanello in musica », livre I, chap. XXXVI, « De la figura semi breve piena » ; ZARLINO, « Istituzioni harmoniche », t. III, chap. LXIX ; GAFORI, « Angelicum ac divinum », etc., « Tractatus quintus », chap. VI.

(3) « Des musiciens aux chantres, grande différence. Les uns savent, et les autres disent la composition musicale. Et dire ce qu'on ne sait, c'est le fait d'une bête. »

« Terminorum musicæ diffinitorium Joannis Tinctoris » : per M. Capitulum XI.

CHANSON FRANÇAISE A TROIS VOIX

Transcrite en notation moderne
et réduite au clavier.

ALTO
J'ay beau hu- er a- vant que ben ha- voyr de cel- le

TÉNOR
J'ay beau hu- er

BASSE
J'ay beau hu- er

RÉDUCTION

la que plus a mon gre

vault

J'ay pour el-le maint dou-

le- reulx as- sault Que

point ne croyt je la per-

coy de voyr.

Si maintenant nous bornons notre examen à la petite partition, il est bien facile d'entrevoir dans les formes surannées l'œuvre d'un maître. Le dessus, ou « soprano », ou « discantus », se renferme dans l'étendue d'une octave, où le registre grave des chantres se trouvait plus à son aise. La partie moyenne et la basse se croisent librement; le caractère polyphonique de la composition donne à chaque partie l'allure la plus libre, et ne permet point de classer dans l'une ou dans l'autre des voix la mélodie prépondérante. C'est bien le cachet d'une œuvre conçue dans la période de la polyphonie absolue : c'est un signe nouveau de l'antiquité du manuscrit.

D[r] Louis-Albert Villanis.

L'origine des proses

Le D[r] Wagner a été l'hôte de notre Revue (1) : c'est donc une simple courtoisie de rendre son séjour parmi nous plus agréable en l'entretenant des questions qui lui sont familières, d'autant surtout que notre sympathique collaborateur est le premier à nous y convier.

Déjà, dans son livre sur les *Origines et le développement du chant liturgique jusqu'à la fin du moyen âge* (2), une seconde fois ici même, le D[r] Wagner a émis cette idée que les proses sont de provenance byzantine et que l'attribution traditionnelle qui en est faite manque de fondements sérieux.

La thèse est nouvelle et hardie : son auteur lui-même s'en rend peut-être compte, puisqu'il invite ses lecteurs à la discuter. La question nous semble en effet d'autant plus intéressante que nous sommes nous-même personnellement convaincu de l'influence du chant byzantin sur le chant de l'Eglise latine, mais seulement en certains siècles, en certaines régions et dans une certaine mesure. D'une façon générale, l'influence d'une théorie musicale sur une autre en pays étranger est un sujet infiniment délicat, pour lequel il ne faut point désunir la critique du bon sens, comme il faut se garder des généralisations brutales. Nous acceptons donc le principe de réminiscences byzantines dans le chant latin ; mais, au contraire du D[r] Wagner, nous ne croyons pas que cette influence, sensible par ailleurs, se soit manifestée dans les proses latines du IX[e] siècle.

Examinons un à un les arguments proposés par notre collaborateur à l'appui de sa thèse.

1° « Dans toute la poésie latine liturgique, telle qu'elle s'est développée dès le temps de saint Ambroise, au IV[e] siècle, il n'existe aucune forme poétique qui puisse être comparée aux séquences ou mise en parallèle avec elles. »

C'est vrai, mais qu'importe? Cette constatation prouve simplement que l'évolution des genres, dont le D[r] Wagner semble se réclamer, est une loi qui comporte des exceptions, et qu'une prose est une prose, comme une hymne est une hymne, comme un psaume est un psaume. Il y aurait encore lieu de surprise pour notre collaborateur, si, regardant plus avant dans l'histoire du chant liturgique, il s'étonnait d'y trouver les offices rimés, les motets, les fan-

(1) *Revue d'hist. et de critique musicales*, 2[e] année, n° 7.
(2) Fribourg, in-8, 1901, p. 256 et ss.

taisies polyphoniques du XIV[e] siècle et tant d'autres manifestations littéraires de l'initiative humaine.

2° « La manière traditionnelle d'expliquer l'origine des séquences est sujette à beaucoup d'objections, dont la principale est qu'elle fait tomber du ciel un nouveau genre de poésie. »

Or, s'il y a beaucoup d'objections à faire à la thèse traditionnelle sur l'origine des proses, le D[r] Wagner ne nous en présente qu'une seule. Ce nouveau genre de poésie tomberait du ciel, nous dit-il. L'objection, sous cette forme, est peu sérieuse. Il faut sans doute entendre par là qu'un moine a tiré de son propre fonds une forme nouvelle de poésie liturgique. Est-ce chose si rare dans l'histoire littéraire? Combien de fois, à tort ou à raison, depuis Sapho jusqu'à tel petit poète du XVIII[e] siècle, trouvons-nous l'attribution d'une forme nouvelle à une individualité de la littérature?

Le moine normand qui a mis des paroles sous la séquence alléluiatique, a fait preuve de bon sens, simplement. Notker, qui a perfectionné ce procédé, qui a adapté à une règle poétique le génie de la langue de son temps, le latin vulgaire, a fait œuvre d'artiste. Il ne pouvait cependant pas composer des hymnes métriques, lui qui écrivait pour la foule pieuse, mais ignorante: le sentiment de la quantité prosodique était mort depuis longtemps pour le peuple. Seul, l'accent tonique animait le latin et pouvait servir de fondement à un art poétique populaire au IX[e] siècle. Rien de plus naturel, de moins miraculeux que le procédé qui a engendré les proses: tellement naturel, si peu miraculeux même, qu'à Byzance, la même cause a produit le même effet. L'accent, dès le IV[e] siècle, a remplacé la quantité dans la poésie byzantine et une versification tonique a peu à peu supplanté la métrique ancienne. A Byzance comme à Saint-Gall, nous nous trouvons en présence d'une réaction de la langue vulgaire sur la versification. C'est un fait bien simple. Il y a concomitance, et non filiation. D'ailleurs, à la supposer vraie, l'explication du D[r] Wagner ne fait que reculer la difficulté: au lieu que ce soit à Saint-Gall, c'est à Byzance que ce genre poétique est tombé du ciel.

3° « Ce qui me paraît concluant, c'est que la structure poétique des premières séquences est absolument la même que celle de l'hymnodie byzantine. »

Il est vrai que la séquence sangallienne et l'hymnodie byzantine admettent toutes deux la forme strophique ; il est vrai que toutes deux pratiquent un système de versification rythmique et tonique — nous venons de dire pourquoi, — mais, entre la prose du moyen âge et l'hymnodie byzantine, il y a une différence irréductible et fondamentale.

L'hymnodie byzantine a pour principe la répétition, syllabe par syllabe, accent par accent, de l'*hirmos*, c'est-à-dire de la strophe-type, inscrite en tête de la pièce. L'œuvre aurait-elle, comme cela se rencontre, cent ou cent cinquante strophes, toutes auront rigoureusement dans leur ensemble le même nombre de syllabes, les repos se reproduiront au même rang syllabique : chaque strophe enfin ramènera tous les accents rythmiques de l'*hirmos* au même rang syllabique.

La prose notkérienne, au contraire, est établie sur le principe de la *clausule redoublée*. Deux clausules identiques forment la strophe. Mais dans une prose, chaque strophe peut différer de la précédente, et toujours à chaque strophe est attachée une mélodie différente, tandis que dans l'hymnodie byzantine, la

mélodie de l'*hirmos* se répète indéfiniment, autant de fois qu'il y a de strophes.

Bref, deux différences fondamentales :

a) La strophe byzantine est une dans sa composition interne; la strophe notkérienne repose toujours sur le principe de deux *clausules* accouplées.

b) La strophe-type byzantine se répète indéfiniment, ainsi que sa mélodie ; la strophe notkérienne peut changer chaque fois, son timbre mélodique change toujours.

4° « Nous pouvons prouver qu'au VIIIe et au IXe siècle, il y a eu des musiciens et ecclésiastiques grecs dans l'empire des Francs ainsi qu'à Saint-Gall... »

C'est justement là ce qu'il faudrait prouver. Nous avons interrogé les sources de l'histoire carolingienne ainsi que les chroniqueurs byzantins, et nous n'avons trouvé que deux sèches mentions qui servent de références à deux faits connus par ailleurs. La première relate l'envoi fait en 757 par l'empereur de Constantinople au roi Pépin d'orgues, les premières sans doute que l'on ait vues en France; le texte annalistique dit simplement : *uenit organa in Franciam* (*Annalium Petauianorum continuatio,* ap. Pertz, SS. I, p. II ; *Annales Laureshamenses*, id., p. 28 ; *Annales Alamanici*, id., ibid. ; *Annales Nazariani*, id., p. 29 ; *Annales Sangallenses maiores*, id., p. 74 ; *Annales Lauristenses*, id., p. 140 ; cf. également EINHARD, id., p. 141).

La seconde mention qui soit faite de la venue en France de musiciens byzantins est un texte du moine de Saint-Gall, au livre II des *Gesta Karoli* (Pertz, SS. II, p. 751.) Il s'agit de Grecs qui ont été envoyés de la cour de Charlemagne : « *Adduxerunt etiam idem missi omne genus organorum...* »

Et c'est tout. C'est même peu pour conclure à une influence sérieuse de la musique byzantine, d'autant que l'on ne nous dit pas que ces envoyés aient été à Saint-Gall ; nous savons même que les premiers ont été reçus à Compiègne. Il est venu en France à cette époque des ambassadeurs, des commerçants grecs, mais avec des préoccupations autres sans doute que la divulgation de l'*Octoëchos* en Occident. Aussi nous serions personnellement très reconnaissant au Dr Wagner de vouloir bien développer par des faits précis et des références aux sources une affirmation par lui deux fois répétée. La question est intéressante et mérite d'être élucidée.

5° «Enfin, le mot *sequentia* est la traduction d'un terme musical grec, ἀκολουθία. »

Il est vrai que *sequentia* est bien, comme sens général, la traduction du substantif formé sur le verbe ἀκολουθῶ, accompagner, suivre.

Qu'est-ce exactement, que la *sequentia* des manuscrits liturgiques ? Léon Gautier (1) : le définit « un terme uniquement musical qui désigne scientifiquement les neumes alléluiatiques, la queue, la *sequela* τοῦ *Alleluia*. Le mot *prosa*, au contraire, signifie les paroles qui ont été un jour placées sur ces vocalises. »

Qu'est maintenant le terme byzantin ἀκολουθία ? Du Cange nous répondra en le définissant *preces ipsae et officia ecclesiastica* (2). C'est donc un mot à sens très large. La liturgie, c'est ἀκολουθία ; les vêpres, c'est ἀκολουθία, c'est tout office, toute cérémonie où le peuple est convoqué. Goar nous explique le sens : *Quod eorum partes bene disposito et ordinato nexu inter se cohereant seque consequantur*. Du Cange nous donne un exemple tiré des *Inuectiuae in Armenios* d'Isaac :

(1) *Adam de Saint-Victor*, 3e éd., 1894, p. 292.
(2) *Glossarium mediæ et infimæ grecitatis*, Lyon, 1688.

καὶ ψάλλουσι Εὐαγγελισμοῦ ἀκολουθίαν. Il s'agit là de la procession à l'ambon et du chant de l'Evangile ; c'est l'ensemble des cérémonies de cette partie de la messe grecque ou arménienne. Mais on ne chante pas d'*hirmos* pour cela. Ἀκολουθία n'est donc point un terme proprement musical, *sequentia* en est un (1).

Il serait préférable pour la thèse du D[r] Wagner de faire de la véritable critique historique et d'étudier en historien ce que vaut le témoignage de Notker. Ce travail a été fait déjà. Aussi nous nous contenterons de signaler un fait qui fortifie singulièrement le crédit de Notker. Il y a dans les sources de l'histoire carolingienne un chroniqueur dont on a tiré grand parti pour l'histoire même de Charlemagne On le désigne du nom de *Monachus Sangallensis*, et sa chronique, composée entre 884 et 887, est intitulée *de gestis Caroli Magni libri duo*. Or, dès 1606, elle a été attribuée à Notker Balbulus; depuis, bien que repoussée par Pertz, cette attribution a été soutenue de nos jours par MM. Zeppelin et Zeumer; en outre, elle est admise par Wattenbach et repose surtout sur des ressemblances de style entre les œuvres authentiques de Notker et les *Gesta*. Le témoignage de Notker a donc peut-être une valeur historique.

Jusqu'ici nous n'avons donc en présence qu'un témoignage historique dont la valeur n'est point sérieusement contestée et une hypothèse qui n'est pas encore définitivement assise.

C'est dire que le débat est toujours ouvert, et que, si notre excellent collaborateur veut bien s'y intéresser encore, il aura beaucoup à dire, et nous, beaucoup à apprendre.

PIERRE AUBRY,
archiviste paléographe.

Lectures musicales.

M. Hubert Parry, au chapitre VI de son *Histoire de la Musique au dix-septième siècle* (2), étudie l'influence du goût français sur la formation de l'opéra en France. Il s'attache à mettre en lumière l'originalité de notre musique dramatique.

«... L'opéra français ne fut pas une simple contrefaçon des procédés italiens. Il présenta de tout temps des traits caractéristiques bien marqués et profondément nationaux. Il s'est formé et transformé sous l'influence de l'art et du goût français, mais il combina avec ces formes originales les méthodes que deux générations de compositeurs italiens venaient de développer. C'est ainsi que l'élément purement dramatique y est bien, en un sens, italien, et que le style des passages pathétiques rappelle Monteverdi ; mais les danses, la partie scénique, quelques-uns même des caractères principaux de la musique vocale, voilà qui est éminemment français.

(1) Le grec classique a le verbe ἀκολουθῶ, avec le sens primitif d'accompagner, de suivre, d'où les substantifs ἀκόλουθος, compagnon de route (la langue liturgique a le mot *acolythe*), et ἀκολουθία, cortège, suite. Le byzantin liturgique a conservé cette dernière forme. Sophoclès (*Greek lexicon of the roman and byzantine periods, Boston*, 1870) traduit : *in the Ritual, office, order, prescribed form, formulary of devotion*. H. Estienne (*Thesaurus græcæ linguæ*, éd. Didot, 1831) nous donne également : *in Ecclesia, officium, ceremonia, ritus, regula*.

Aucune de ces définitions n'a un caractère musical. Il en est de même de celles que donne à ce même mot M. L. Clugnet, dans son *Dictionnaire grec-français des noms liturgiques en usage dans l'Eglise grecque* (Paris, 1895), p. 5.

(2) Signalé dans notre dernier numéro (*Publications nouvelles*).

«... C'est en France que fut résolu le problème des rapports immédiats de la mélodie avec les paroles. Tandis que l'école italienne se perdait dans ses formules convenues d'*arias* et de récitatifs, l'école française trouvait la première la réalisation déjà heureuse de l'idéal dramatique dans la déclamation des opéras de Lulli. Bientôt, sans se laisser dominer par les conventions du genre, elle allait, avec Rameau, acquérir une supériorité nouvelle, et, avec Gluck, arriver enfin à une solution plus achevée des problèmes complexes de la musique dramatique. Ainsi, les Français, qui avaient abordé le drame musical avec deux sortes d'éléments bien définis: les airs de ballet et les chansons, arrivèrent à leur première forme arrêtée d'opéra, en les combinant avec le type d'opéra créé par les Italiens.

« ... Perrin surtout semble avoir été un réformateur. Si on en juge par sa lettre au cardinal de la Rovera, il vit clairement comment on pouvait dépasser le goût italien. Les Italiens se sont contentés d'arranger des comédies écrites pour être débitées et non chantées. « On dirait du plain-chant et de ces airs de cloître que nous appelons des chansons de vielles », dit-il d'une façon assez étrange pour un abbé... Mais il ne nous reste rien de sa premiere pastorale, jouée en 1659. Nous savons seulement qu'en 1669, il obtint des lettres patentes de Louis XIV, et l'autorisation d'établir dans le royaume « des Académies d'opéra ou représentations musicales en langue française, sur le pied de celles d'Italie ». Son premier opéra connu fut *Pomone*, représenté avec succès le 19 mars 1671.

« ... Il appartenait à Lulli d'infuser dans l'opéra français l'élément dramatique et d'achever le développement du genre. Ce fut un des types les plus remarquables de « l'entrepreneur » à succès. Il amassa une fortune considérable, et c'est un phénomène psychologique étrange que cette combinaison d'un artiste et d'un homme d'affaires. La musique de ce « coquin ténébreux » est caractérisée précisément par des qualités de noblesse et de dignité, par un certain souffle et un art de l'expression qui impose. De ces qualités, une bonne partie sans doute est due à l'influence de la vie de cour. Lulli étudia et traduisit les goûts de la cour avec une finesse d'esprit très subtile. Et puis, quand le roi et la cour prenaient part aux ballets, il fallait bien que ceux-ci fussent d'un ton soutenu et poli, sans éclats bruyants ou bouffons.

« ... Tout le développement de la pièce témoigne chez Lulli un art très heureux d'éviter la monotonie, de varier les effets à chaque acte, et de mettre en relief les situations pathétiques. Dans le plan, très artificiel, se marque un effort pour faire l'unité entre les divers éléments dramatiques et scéniques. Chacun d'eux comportait en principe une forme musicale différente. Les ouvertures, les danses et le prologue veulent une musique qui chante pour elle-même ; mais la musique du drame ne doit parler que pour faire valoir le drame.

« ... En somme, Lulli l'emporte sur les Italiens par l'unité de l'ensemble, la variété du détail et surtout par un sens beaucoup plus sûr des effets dramatiques. C'est précisément cette importance donnée à l'élément dramatique, cette large part faite à l'expression vivante des sentiments qui allait permettre l'admirable développement de l'opéra français, tandis que les Italiens, enfermés dans l'art des vocalises, négligeant tout ce qui est intérêt dramatique et humain, rejetaient les conditions mêmes de l'art dramatique et de toute espèce d'art.

« Après Lulli, Charpentier, à son tour, voulut se dégager des entraves de la tradition et infuser une nouvelle vie à l'opéra. Musicien achevé, plus que Lulli même, il était doué d'un sens dramatique supérieur. Il avait aussi un instinct plus sûr et une science plus complète des effets de l'orchestre. Ce qui causa son échec, ce furent précisément ses efforts pour exprimer avec plus de force et de vérité les passions dramatiques. L'introduction de ces peintures sincères de sentiments humains mettait en relief le caractère artificiel et ridicule des scènes de ballet où des personnages allégoriques, le dieu de l'amour et son cortège de captifs, les démons de la vengeance et de la jalousie, venaient chanter et danser. A côté de tels hors-d'œuvre, tout développement dramatique sincère était impossible. Il y avait là une contradiction, un manque d'équilibre qui gênait les progrès du genre. Dans cet antagonisme entre l'élément dramatique et la mascarade, le principe de la mascarade devait-il triompher ? ou bien le véritable génie du drame allait-il assujettir tous les ornements accessoires, supprimer les ornements inutiles et faire du ballet une partie utile, importante de l'action ? Le dix-huitième siècle résoudra seul ce problème. Le dix-septième avait été marqué par la transformation des mascarades sous l'action combinée de l'influence italienne et du caractère dramatique de la musique française. Il en était sorti une forme très artificielle d'opéra, dont Lulli fut vraiment le créateur, en s'inspirant fortement du goût de la cour. Il mit son empreinte sur tout le genre, dans le détail comme dans l'ensemble, sur le style, sur la structure. Ses successeurs surent polir et adoucir son style un peu maigre et rude, mais ils ne réussirent pas à développer le genre lui-même ni à dégager avec éclat leur personnalité. On s'obstinait en vain à vouloir l'imiter et s'en tenir à des formules qu'il avait déjà épuisées à force de les développer toujours dans le même sens. »

Esthétique musicale.

Les idées de Darwin.

La lecture des livres de Darwin est éminemment hygiénique pour un esprit français plus ou moins esclave de la rhétorique. On n'y trouve nul apprêt, aucun désir d'éblouir ; on se sent en présence d'un sérieux ami de la vérité que le spectacle de la vie réelle intéresse plus que les constructions d'idées ou les effets de style. A chaque page, on est dans une atmosphère de loyauté.

Darwin a souvent parlé de la musique. Il la considère comme un développement des sons qu'émettent les animaux mâles, à la saison des amours, pour attirer et conquérir les animaux femelles. Le texte principal se trouve dans l'ouvrage intitulé *La descendance de l'homme et la sélection sexuelle*, traduit de l'anglais par M. Moulinié en 1874. Le voici :

« La musique affecte toutes nos émotions, mais, par elle-même, elle n'excite pas en nous les émotions terribles de l'horreur, de la colère, etc. Elle éveille les sentiments plus doux de la tendresse et de l'amour, qui passent volontiers au dévouement. Elle éveille aussi en nous les sentiments du triomphe et de l'ardeur glorieuse de la guerre. Ces impressions puissantes et mélangées peuvent bien produire le sens de la sublimité. Selon la remarque du docteur Seemann, nous pouvons résumer et concentrer dans une seule note de musique une plus grande intensité de sentiment que dans les pages d'écriture. Il est probable que les oiseaux éprouvent des émotions analogues, mais plus faibles et moins complexes, lorsque le mâle luttant avec d'autres mâles fait entendre tous ses chants pour séduire la femelle. L'amour est de beaucoup le thème le plus commun de nos propres chants. Ainsi que le remarque Herbert Spencer, « la musique réveille des sentiments endormis dont nous n'aurions pas conçu la possibilité, et dont nous ne connaissons pas la signification »; ou, comme le dit Richter, « elle nous parle de choses que nous n'avons pas vues et que nous ne verrons jamais (1). » Réciproquement, lorsqu'un orateur éprouve ou exprime de vives émotions, ou même dans le langage ordinaire, on emploie instinctivement un rythme et des cadences musicales. Les singes se servent aussi de tons différents pour exprimer leurs fortes impressions, — la colère et l'impatience par des tons bas, — la crainte et la douleur par des tons aigus. Les sensations et les idées que la musique ou les cadences d'un discours passionné peuvent évoquer en nous paraissent, par leur étendue vague et par leur profondeur, comme des réversions mentales vers les émotions et les pensées d'une époque depuis longtemps disparue.

« Tous ces faits relatifs à la musique deviennent jusqu'à un certain point compréhensibles, si nous pouvons admettre que les tons musicaux et le rythme étaient employés par les ancêtres semi-humains de l'homme, pendant la saison des amours, alors que tous les animaux sont sous l'influence excitante des passions les plus fortes. Dans ce cas, d'après le principe profond des associations héréditaires, les sons musicaux pourraient réveiller en nous, d'une manière vague et indéterminée, les fortes émotions d'un âge reculé. Si nous nous rappelons que quelques quadrumanes mâles ont les organes vocaux bien plus développés que les femelles, et qu'une espèce anthropomorphe peut employer toute une octave de notes musicales et presque chanter, il n'y a rien d'improbable à soutenir que les ancêtres de l'homme, mâles ou femelles, ou tous deux, avant d'avoir acquis la faculté d'exprimer leurs tendres sentiments en langage articulé, aient cherché à

(1) Voy. l'intéressante discussion sur l'*Origine et la fonction de la musique*, par M. Herbert Spencer, dans ses *Essays*, p. 359, 1858, dans laquelle l'auteur arrive à une supposition exactement contraire à la mienne. Il conclut que les cadences employées dans un langage ému fournissent la base d'après laquelle la musique s'est développée, tandis que je conclus que les notes musicales et le rythme ont été en premier lieu acquis par les ancêtres mâles ou femelles de l'espèce humaine pour charmer le sexe opposé. Des tons musicaux s'associant ainsi fixement à quelques-uns des sentiments passionnés les plus énergiques que l'animal puisse ressentir, sont donc émis instinctivement ou par association, lorsque le langage a de fortes émotions à exprimer. Pas plus que moi, M. Spencer ne peut expliquer d'une façon satisfaisante pourquoi les notes hautes ou basses servent à exprimer certaines émotions, tant chez l'homme que chez les animaux inférieurs. M. Spencer ajoute une discussion intéressante sur les rapports entre la poésie, le récitatif et le chant.

le faire au moyen de notes musicales et d'un rythme. Nous savons si peu de chose sur l'usage que les quadrumanes font de leur voix pendant la saison des amours, que nous n'avons presque aucun moyen de juger si l'habitude de chanter a été acquise en premier lieu par les ancêtres mâles de l'humanité ou bien par les ancêtres femelles. Les femmes sont généralement pourvues de voix plus douces que les hommes, et, autant que ce fait peut nous servir de guide, il nous autorise à penser qu'elles ont été les premières à acquérir les facultés musicales pour attirer l'autre sexe (1). Mais, si cela est arrivé, il doit y avoir fort longtemps, et bien avant que les ancêtres de l'homme fussent devenus assez humains pour apprécier et ne traiter leurs femmes que comme des esclaves utiles. Lorsque l'orateur passionné, le barde ou le musicien, par ses tons variés et ses cadences, fait naître chez ses auditeurs les émotions les plus vives, il ne se doute pas qu'il emploie les mêmes moyens que ceux dont, à une époque extrêmement reculée, ses ancêtres semi-humains se servaient pour réveiller mutuellement leurs passions ardentes, pendant leurs rivalités et leurs assiduités réciproques. »

A cette théorie, que je prie le lecteur de ne pas juger trop légèrement, on peut opposer les raisons suivantes :

1° L'opinion de Darwin est une pure hypothèse qui échappe à toute démonstration ;

2° Darwin suppose que les femelles sont sensibles au chant des mâles et choisissent celui qui chante le mieux. Emettre une telle opinion, c'est attribuer arbitrairement aux animaux un sens esthétique et critique dont l'homme est certainement doué, mais dont nous ne savons pas si les bêtes sont également pourvues. Vous trouvez, vous, Darwin, que tel pinson chante mieux que tel autre, et vous croyez que tel autre oiseau est du même avis que vous : c'est une sorte d'anthropomorphisme à reculons;

3° L'animal n'a que le chant pour traduire (l'hypothèse une fois admise) les émotions de l'amour ; mais l'homme a un autre moyen : le langage articulé. On peut demander, par conséquent, comment il se fait que l'homme a continué à développer la musique, alors que le but poursuivi était plus facilement atteint par l'usage de la parole... S'il en est ainsi, c'est qu'il y a évidemment dans la musique autre chose que l'expression de l'amour sexuel. C'est cet *autre chose* que Darwin ne voit pas et ne paraît pas soupçonner;

4° La doctrine de Darwin est d'ordre extrêmement général et n'intéresse guère que les origines de la musique ; elle laisse entières les questions précises qui se posent à un observateur, et dont la principale est celle-ci : en quoi une phrase vraiment musicale se distingue-t-elle d'une suite de sons qui n'est qu'agréable à l'oreille ? Il n'est pas possible d'éliminer cette difficulté ; c'est celle qui nous préoccupe, et toute doctrine qui ne nous donne pas une réponse nette est au moins insuffisante.

(*A suivre.*) JULES COMBARIEU.

Exercices d'analyse.
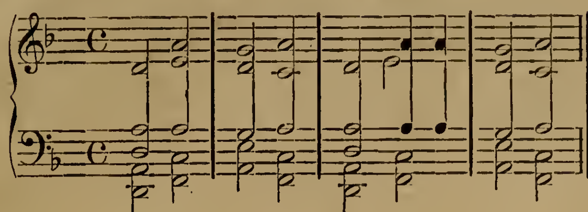
Plusieurs de nos lecteurs ayant manifesté le désir d'être associés à nos études, je me contenterai aujourd'hui de poser les questions suivantes :

A quelles remarques donnent lieu, au point de vue de l'harmonie :
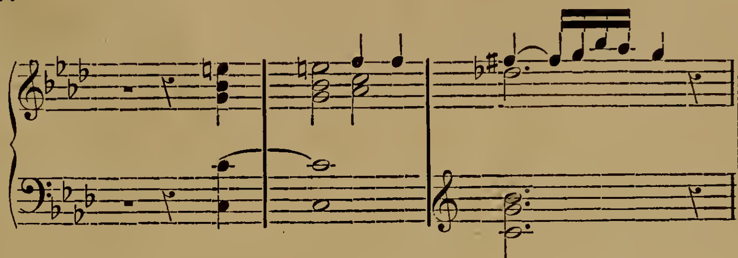
1° Le passage de l'*Etranger* cité plus haut (motif religieux, page 502) ;

(1) Voy. une discussion intéressante sur ce projet dans Höchel, *Generelle Morphologie*, II, p. 246, 1886.

2° Ces accords tirés du prélude de *Pelléas* (voir l'étude parue à ce sujet dans notre précédent numéro) :



3° Cette phrase du *Manfred* de Schumann, récemment exécuté au Nouveau-Théâtre :



Les meilleures réponses seront insérées avec les remarques qu'elles m'auront suggérées.

DAMON.

Correspondance de Lille.

Le *Morceau symphonique de Rédemption*, de César Franck, que nous a donné le 11 novembre la *Société de musique de Lille*, que M. M. Maquet a fondée, est un excellent exemple du style du grand maître français. C'est, il est vrai, une de ses premières œuvres ; on y pressent cependant le Quintette pour piano et instruments à cordes et l'admirable Quatuor à cordes. Ce beau fragment symphonique, formé de deux sujets résumant l'œuvre, l'un, phrase mélodique, calme voix de douceur et de pardon, l'autre vibrant et triomphal, montre nettement par la façon dont il est traité l'originalité exceptionnelle du compositeur.

Le thème mélodique tire un charme nouveau et unique de son rythme syncopé, de la continuité de sa ligne, dégagée de toute métrique connue, qui se dessine sur un fond aux modulations multiples et peu usitées, mais toujours voulues pour rendre plus expressif le chant. Tous les accidents qui semblent s'éloigner de la tonalité initiale de *ré* majeur ne sont que des moyens très étudiés en vue d'accuser le caractère, de renforcer le contour ou le trait de la monodie.

Cette union intime, indissoluble de la mélodie et de l'harmonie, ce visible effort pour arracher la phrase à toute servitude prosodique, ces dissonances hardies modulant le plus souvent en *piano* et en *diminuendo* sans suivre les règles de l'accentuation, tout cela donne à l'ensemble quelque chose d'immatériel, d'extra-humain et caractérise bien la technique et le style de C. Franck. Le deuxième

sujet, thème d'allégresse, montre, contrairement au précédent, une tonalité soutenue avec clarté, mais sans monotonie, un rythme très carré, une allure très franche dans laquelle se sentent nettement la barre et les temps forts de la mesure. Cet effet de contraste n'est peut-être pas bien original et nouveau, mais il fait bien saisir tout ce qu'il y a de personnalité et d'invention dans les riches développements du premier motif.

*
* *

La *Société de musique de Lille*, fondée l'an dernier par M. Maquet, pour répondre au besoin d'art de ses concitoyens, a bien rendu le côté tendre, suave et doux du thème du Rédempteur et bien fait sonner la joie triomphale des élus.

Le succès a été très grand. M. Maquet, d'ailleurs, mérite tous les éloges, tant pour sa valeur de chef que pour son désintéressement artistique. Ayant une situation indépendante, il aurait pu vivre dans une agréable mais stérile oisiveté. Il ne l'a pas voulu et a compris que chacun, dans la mesure du possible, doit faire œuvre sociale.

Aidé dans son effort par Mme M. Maquet, il veut faire connaître au public les belles œuvres musicales, il veut « servir » l'art. Bien doué par la nature, actif, travailleur opiniâtre, ayant le don de conduire les masses, il a su réunir sous son bâton de chef 100 instrumentistes et 200 choristes qui, professionnels ou amateurs, animés du feu sacré, travaillent pour faire bien et exprimer dignement la pensée des maîtres.

C. Q.

Informations.

La musique et le budget. — Voici, dans le budget de l'année 1903, les demandes qui sont faites au Parlement par le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, en ce qui concerne la musique (chapitres 15-18 du budget général) :

Conservatoire national. — 1° Personnel :

Agents	Appointements par an	Montant de la dépense
1 directeur	12.000 fr.	12.000
1 chef du secrétariat 1 sous-chef du secrétariat 2 commis	de 2000 à 6000	14.900
1 bibliothécaire 1 sous-bibliothécaire 1 conservateur du musée	de 1800 à 3.500 fr.	7 800
82 professeurs titulaires, chargés de cours et accompagnateurs	de 600 à 3000 fr.	144 200
Salaires des gens de service		14.300
	Total :	193.200

2° Matériel :

Pensions des élèves du chant et de la déclamation et encouragements	24.000

Achat de musique et d'instruments, frais d'exercices et de concours, entretien de la bibliothèque et du musée, prix aux élèves, impression, chauffage, éclairage, habillement des gagistes, dépense du matériel, indemnités diverses et secours.	39.500

Succursales du Conservatoire et Écoles nationales de musique dans les départements.

Ecoles de musique classique (bourses).	18.000
Succursales du Conservatoire.	171.500
Total :	189.500

Théâtres nationaux.

Subvention à l'Opéra.	800 000
» à l'Opéra-Comique.	300.000
Total :	1.100.000

Concerts, sociétés, décentralisation artistique.

Association artistique.	15.000
Société des Nouveaux Concerts	15.000
Concerts populaires et sociétés musicales des départements.	28.000
Société nationale de musique.	2.000
Œuvres de décentralisation.	25.000
Total :	85.000

Les deux rapporteurs du budget des Beaux-Arts sont M. Deandréis au Sénat, et M. Simyan à la Chambre des députés.

On annonce qu'à la Chambre, les subventions aux théâtres officiels seront vivement attaquées. Tous les ans, la même opposition se produit, mais elle est rarement redoutable.

— En février prochain doit être représenté au théâtre de Monte Carlo *le Tasse*, de M. Eugène d'Harcourt. Est-ce Mlle Bréval, est-ce Mlle Grandjean qui jouera le rôle de Léonore ? C'est encore une question.

— L'auteur de *Hänsel et Gretel*, M. Humperdinck, aura bientôt achevé son opéra comique *le Mariage forcé*, d'après la comédie de Molière.

— La neuf cent quatre-vingt-dix-neuvième représentation des *Huguenots* a eu lieu à l'Opéra, le 3 décembre. La millième sera célébrée au mois de février. Rappelons à ce sujet que la première a été donnée le 21 février 1836 avec la distribution suivante :

Mme Dorns	*Marguérite.*
M. Nourrit	*Raoul.*
M. Levasseur	*Marcel.*
Mlle Falcon	*Valentine.*
Mlle Flicheux	*Urbain.*
MM. Derivis.	*Nevers.*
Serda	*Saint-Bris.*
Wartel.	*Boisrosé.*

—M. Paty, qui a quitté récemment l'Opéra à la suite d'un dissentiment regrettable avec M. Gailhard, a débuté avec succès à Toulouse, dans le rôle de Marcel des *Huguenots*.

— M. Fernand Le Borne, chef d'orchestre des concerts classiques de Nice, y a fait exécuter, le 22 novembre, une « symphonie dramatique » de sa composition, où se trouve dépeinte l'impuissance de l'artiste à réaliser son rêve.

— Le 27 novembre a été représentée à Strasbourg une comédie musicale en quatre actes, intitulée *Sancho*, paroles allemandes de F. Vogt, musique de J. Dalcroze, professeur au Conservatoire de Genève. Ce sujet, pittoresque avant tout, ne prête guère au lyrisme, et l'œuvre nouvelle, malgré les qualités de la musique et surtout de l'orchestre, ne semble pas appelée à une grande renommée.

— *Théâtre de Bordeaux.* — Récemment nous avons annoncé que M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, poursuivant l'œuvre de décentralisation qu'il a entreprise en conformité des votes du Parlement, venait d'attribuer une somme de cinq mille francs au Grand-Théâtre de Bordeaux, pour une œuvre musicale inédite : *Le Vieux de la Montagne.*

Ce drame lyrique en quatre actes et cinq tableaux a été écrit de 1895 à 1898 par le compositeur, M. Canoby. Il avait été mis à l'étude à Paris, au Théâtre lyrique de la Renaissance, pour être joué au commencement de 1900.

Bien que d'origine presque légendaire, cette œuvre n'en est pas moins de conception très moderne. L'action se déroule autour du *Vieux*, ou seigneur de la montagne — Scheick-al-Djelal, — figure sévère et terrible, successeur de Hassan-bou-Sabbah, fondateur de la secte des Ismaéliens, à la fin du XI[e] siècle, pendant les croisades.

C'est, en résumé, un drame intime et poignant où l'amour et l'amitié se disputent l'intérêt à travers des situations d'art très élevé.

Marseille. — M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts vient d'inviter M. Maréchal, inspecteur de l'enseignement musical, à lui adresser un rapport sur l'Ecole municipale de musique de Marseille que la municipalité désirerait voir transformer en Ecole nationale.

M. Maréchal se rendra donc très prochainement à Marseille pour étudier cette question.

L'Ecole de Marseille a eu jadis le caractère national. Sa municipalité ayant tenu à recouvrer sa liberté, l'Ecole avait repris un caractère exclusivement municipal. Mais les difficultés que rencontre le nouveau conseil pour faire face aux dépenses de toute nature qui lui incombent expliquent suffisamment le retour à l'état de choses ancien. Il y a à Marseille des éléments importants au point de vue musical qui paraissent justifier la demande du conseil municipal.

ECOLES NATIONALES DE MUSIQUE DES DÉPARTEMENTS. — *Amiens.* — M. Georges Bernard, professeur suppléant du cours de violoncelle à l'Ecole nationale de musique d'Amiens, a été nommé professeur titulaire en remplacement de M. Dulphy, décédé.

Nantes. — M[me] Cosset-Aubineau a été nommée professeur titulaire de la classe de violon élémentaire à l'Ecole nationale de musique de Nantes, en remplacement de M. Lonati.

Abbeville. — M. Mathieu a été nommé à *titre définitif* professeur du cours supérieur de violon et alto.

Lyon. — MM. Couard et Lapret, anciens professeurs à l'Ecole nationale de musique de Lyon, ont été nommés professeurs honoraires audit établissement.

Lille. — M. Albert Rieu a été nommé professeur à l'Ecole nationale de musique de Lille, en remplacement de M. Schillio, décédé.

— La *Société des Concerts* (Conservatoire) donnera, le 25 janvier 1903, dans la salle du Conservatoire, une audition de la *Passion* de J.-S. Bach.

— Académie nationale de Musique : *Paillasse.* — Nous n'avons pas à parler longuement du drame lyrique de Leoncavallo, récemment joué à l'Opéra. Constatons surtout le succès de cette représentation. Entre M. Gailhard et M. Nasi, ministre de l'Instruction publique en Italie, ont été échangés des télégrammes courtois et significatifs qui font rejaillir quelque chose de ce triomphe sur deux nations amies...

L'œuvre de M. Leoncavallo n'a ni la fantaisie et la couleur qu'un Emmanuel Chabrier eût données à un pareil travail, ni l'éloquence coutumière de la bonne musique italienne ; mais elle a eu un excellent interprète, M. de Reszké, — grand artiste dont l'adresse égale le talent. La pièce est en deux actes et n'a point de ballet ; on en a cependant respecté la forme. Peut-être eût-elle paru plus à sa place, si on l'avait jouée à l'Opéra-Comique.

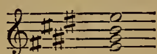
G.

Les concerts.

Conservatoire. — Société des Concerts. — Au lieu de donner, comme c'est trop souvent l'usage, quelques appréciations très générales sur les œuvres exécutées dans le mois de novembre et sur les éminents artistes à qui nous les devons, je me bornerai à une remarque très précise, et unique, en écartant toute autre appréciation. Le rôle de la critique n'est pas d'envelopper de formules vagues et arbitraires des impressions personnelles ; il consiste bien plutôt à maintenir toujours exacte, dans l'esprit des professionnels ou des amateurs, l'idée des œuvres consacrées, ou des règles qui doivent être suivies dans l'exécution de ces œuvres, et lorsqu'on s'en écarte, à le *prouver* clairement. J'ajoute que, quand il s'agit d'une Société comme celle des Concerts du Conservatoire, les moindres détails ont leur importance.

Je demande à M. Marty de régler avec soin *le degré de sonorité de certains instruments* qui, plus d'une fois, ont altéré le rapport exact qui doit les unir à des instruments connexes, et ont ainsi provoqué de véritables incorrections d'ordre technique.

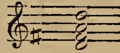
Déjà, à la fin d'une des pièces du *Songe d'une nuit d'été* (Mendelssohn), qui fut exécuté au commencement de novembre, j'avais constaté le fait suivant. Dans l'accord final (je cite de mémoire, mais peu importe la tonalité) :



les 2 *mi* sont donnés par les cordes, mais à peine entendus : le *sol* et le *si* sont

donnés par l'harmonie, mais écrasent à peu près complètement les deux autres notes. Cet effacement de la note fondamentale qui est comme la cariatide de l'accord a un inconvénient sur lequel je n'ai pas besoin d'insister : il transforme une cadence parfaite en cadence imparfaite : il suspend la conclusion de la phrase et lui donne un sens nouveau qui n'est pas dans les intentions du compositeur.

Dans la Symphonie de Mozart (*Jupiter*), exécutée les 7 et 14 novembre, j'ai eu le regret de constater pareillement que dans l'accord final



le *fa* dièse, donné par les cuivres, écrase tout le reste. La cadence entendue est donc encore une cadence imparfaite, laquelle est étrangère au style classique. Cette simple altération du degré d'intensité et d'une seule note change le style d'une œuvre et lui donne un caractère romantique.

Je sais bien qu'il est difficile aux musiciens groupés sur une scène de se rendre compte de l'effet qu'ils produisent au fond de la salle ; j'espère néanmoins que M. Marty voudra bien s'en préoccuper — n'est-ce pas une partie essentielle de son rôle ? — en recevant une fois de plus l'assurance de notre sincère admiration pour la grande société qu'il dirige.

H. I.

Concerts Colonne. — 30 *novembre*. — M. Van Dyck a retrouvé devant le public des concerts parisiens le succès qu'il avait au temps déjà lointain des premiers concerts Lamoureux et des premières exécutions de *Tristan* à Paris. On l'a fort acclamé dans l'*Invocation à la Nature* de la *Damnation*. J'ai lu quelque part que, si ses autres morceaux (quatre fragments de Wagner) ont excité moins d'enthousiasme, cela tient à ce qu'il les chanta dans le texte allemand. Il faudrait l'en louer au contraire. Pour ma part, ce m'est une souffrance cruelle d'entendre chanter Wagner sur la plate prose de Victor Wilder ; je ne sais rien de plus insupportable, si ce n'est le charabia prétentieux d'Alfred Ernst. Wilder et Ernst ont traduit Wagner. Qui traduira Ernst et Wilder ? On loue l'exactitude de Ernst. — Oui, comme est exacte la version mot à mot d'un élève qui ne comprend rien au sens. Et que m'importe une servile exactitude de syllabes ? Le premier devoir d'un traducteur français est de parler français. Si vous ne pouvez me faire comprendre Wagner qu'en martyrisant la langue française, je vous abandonne Wagner, j'aime mieux ma langue, ô gué ! C'est aussi une œuvre d'art, et qui vaut bien les *Niebelungen*. Mais nous reviendrons à loisir sur cette question des librettistes. Aussi bien il ne s'agit pas seulement de Ernst et de Wilder, qui étaient de braves musiciens, et qui ont fait de leur mieux (ce qui est fait est fait) — mais de leurs successeurs, et aussi de cette curieuse espèce, toute récente, des compositeurs-poètes, dont il faudra bien enfin parler.

La vérité sur le concert de l'autre jour est plus simple. Si M. Van Dyck a été moins applaudi dans les *Maîtres chanteurs* que dans la *Damnation*, c'est qu'il a beaucoup moins bien chanté le premier morceau que le second. Il a du style, de la puissance, et cette déclamation accentuée, qui est sa caractéristique, depuis les plus anciens concerts Lamoureux ; mais sa voix est blanche, et n'a pas la souple grâce qui convient au rôle de Walther — le plus ingrat entre tous les rôles ingrats de Wagner (et Dieu sait qu'il y en a !). — Pour les mêmes raisons, je l'ai

applaudi de tout cœur dans le *Chant de la forge*, de *Siegfried*; mais j'ai bien moins aimé le *Chant d'amour* de la *Walküre* Il faut que je dise d'ailleurs — au risque de révolter beaucoup de nos lecteurs et lectrices — que je n'aime guère ce chant. Il est d'une prétention poétique qui détonne au milieu de cette sauvage évocation de l'humanité primitive. Il me semble voir brusquement un monsieur en habit noir, au milieu des fureurs de l'Iliade ou de la Bible. L'action s'arrête, on se tait, on fait cercle; le poète de salon dit « des vers » ; et puis le drame reprend. C'est un fort joli morceau; mais je ne le trouve pas sincère.

Bonne exécution de la *Symphonie en sol mineur* de Lalo et de la *Fantaisie hongroise* de Liszt, jouée par Mme Roger-Miclos. Compliments à Mme Roger-Miclos. Pour Liszt, nous dirons du mal de lui, une autre fois. On ne peut tout dire en un jour.

7 *décembre*. — 114e audition de la *Damnation de Faust*, à l'occasion de l'anniversaire de naissance de Berlioz.

Salle comble. Enthousiasme frénétique. Je ne le plaisanterai point. J'y ai pris part. — On peut dire tout ce qu'on veut du manque de proportions de l'ouvrage, de son chaos, de ses énormes fautes de goût littéraire, et parfois musical : c'est un colosse. Je ne connais pas d'œuvre qui ait une abondance aussi extraordinaire d'invention. Je ne parle pas de l'éblouissement de l'orchestration, de la richesse du coloris : ce sont choses maintenant reconnues de tous. J'aime mieux noter des qualités aussi évidentes, et cependant discutées encore, ou niées chez Berlioz. D'abord, une intelligence profonde des passions : les trois grands monologues de Faust et les deux airs de Marguerite en font preuve. Nulle musique ne pénètre plus avant dans le cœur, nulle n'en suit plus exactement les plus subtils mouvements, et nulle pourtant n'est moins réfléchie, plus spontanée. C'est une intelligence qui vient, non de la tête, mais du cœur ; et c'est la plus grande de toutes Etudiez le premier et le second chant de Faust (est-ce du récitatif ? est-ce du chant ?) ; avec quelle vérité ils s'exposent et se développent ! Nulle volonté apparente, et cependant on n'y pourrait rien changer. Il y a là une logique naturelle, qui est invincible. — Autre qualité supérieure chez Berlioz : la beauté. On parle de son imagination romantique ; on ne montre pas assez qu'il est, de tous les musiciens du XIXe siècle, celui qui eut le plus peut-être le sens de la beauté plastique. Certaines de ses mélodies sont comme des statues grecques, comme le pur dessin de bas-reliefs antiques, comme les gestes harmonieux de belles filles italiennes. Qu'on pense au duo des *Troyens à Carthage*, à l'entrée d'Andromaque dans les *Troyens à Troie*, au duo de *Roméo*, au sommeil de Faust dans les prairies au bord de l'Elbe. Le romantisme extérieur de Berlioz ne doit pas faire illusion. Il y avait en lui une âme virgilienne ; et si son coloris vient de Weber, son dessin est souvent d'une suavité tout italienne. Wagner, qui est un torrent de passions et de volonté bien autrement puissant que lui, n'a jamais, au sens latin, de la beauté.

Pauvre Berlioz ! Sait-on quelle impression fit la *Damnation*, quand elle fut donnée, pour la première fois, à l'Opéra-Comique, le 6 décembre 1846 ? — « On applaudit sans doute à un effort aussi gigantesque ? — Vous n'y pensez pas. — On siffla donc ? — Pas davantage. — En tout cas, on fut surpris (choqué, charmé, révolté, enchanté) par l'étrangeté de l'œuvre ? — Vous n'y êtes point. On resta froid, « indifférent » (c'est Berlioz qui le dit). On ne s'aperçut de rien. » —

Bon public ! Qu'est-ce qui aurait donc réussi à secouer ses longues oreilles ? Quoi ! pas même l'effet matériel de cette orchestration formidable ? Lui fallait-il des coups de canon, — ou le *Faust* de Gounod ?

M. Cazeneuve est un des meilleurs Faust que l'on ait entendus depuis longtemps. Mlle Marcella Pregi a été très applaudie. L'orchestre (à part quelques lourdeurs) est excellent. Il n'est pas douteux que nulle part au monde la *Damnation* ne peut être exécutée comme à Paris, et à Paris comme chez M. Colonne. Il y a là une de ces rares et fortuites harmonies préétablies entre le chef d'orchestre et l'œuvre, comme elle existe ailleurs entre M. Mottl et *Tristan*. — Mais, hélas ! n'arrivera-t-on jamais à former des chœurs à Paris ?

Romain Rolland.

— 21 décembre. — Toujours actif et vigilant, M. Colonne a mis au programme la *Damoiselle Élue* de M. Debussy. Par quoi il semble vouloir nous avertir de deux choses : la première, c'est que les envois de Rome peuvent, à l'occasion, être intéressants ; auquel cas ils risquent d'être mal accueillis par la section compétente de l'Institut ; la seconde, c'est que M. Debussy, avant d'être l'auteur de *Pelléas*, était déjà un musicien. S'il n'a pas encombré de ses romances maint piano virginal, s'il n'a pas, bon an mal an, écrit ses trois douzaines de *Gavottes* ou de *Pièces caractéristiques*, son œuvre, avant *Pelléas*, était fort respectable, car le respect doit aller, non au nombre des feuilles noircies, mais à la richesse d'une inspiration toujours sincère et spontanée. M. Debussy n'a rien écrit qu'il n'ait pensé ; il ignore également l'œuvre de circonstance, l'article de consommation courante, le produit d'exportation, et le travail à prix réduit. On peut compter les musiciens, même illustres, qui sont dans ce cas. Aussi la liste de ses principaux ouvrages paraîtra-t-elle, non pas trop longue, mais singulièrement fournie, si l'on songe que chacun de ces ouvrages a ses raisons d'exister en lui-même et représente un moment, un heureux moment de la vie de son auteur :

Six *Ariettes* (poésies de Verlaine), publiées en 1889.

Cinq *Poèmes* de Baudelaire, en 1890 (1) ;

Quatre *Proses lyriques* (1895) ;

Chansons de Bilitis, de P. Loys (1898) ;

Trois mélodies (Sagesse. de Verlaine) ;

Trois mélodies (Fêtes Galantes, de Verlaine) ;

Quatuor à cordes, exécuté à la Société nationale et à l'Exposition de 1900 ;

Fantaisie pour piano et orchestre (1899), non exécutée jusqu'à ce jour ;

La *Damoiselle élue*, pour soli, chœurs et orchestre, envoi de Rome, exécuté pour la première fois à la Société nationale en 1891 ;

Prélude à l'Après-Midi d'un Faune, 1re audition à la Société nationale le 22 décembre 1894 ;

Trois Nocturnes pour orchestre ; 1re audition aux Concerts Lamoureux le 9 décembre 1900 ;

Pelléas et Mélisande...

La *Damoiselle Élue*, qui nous revient aujourd'hui (dédiée à Paul Dukas), est un poème lyrique, dont les paroles ont été fournies par un poème italien très

(1) Réédités en 1902 chez Durand. Voir l'étude parue à ce sujet dans notre numéro d'octobre (*Musique moderne*).

préraphaélitisant de D.-G. Rossetti ; M. Gabriel Sarrazin est l'auteur de la traduction. L'histoire est simple, et se passe au paradis : la Damoiselle élue attend son bien-aimé, et se promet de demander à la Vierge et au Christ la grâce de continuer à vivre en l'aimant, comme autrefois sur terre. Mais le bien-aimé ne revient pas; et elle pleure. La musique est exquise de fraîcheur, de tendresse pure, de mélancolie plaintive et résignée ; et l'on sent que tout cela se passe très haut au-dessus de nous, et qu'un air lumineux enveloppe cette figure, humaine encore par son espoir et son regret. Quelle est la simplicité divine du chœur des anges, quelle douce musique est celle des étoiles, quels accords accompagnent les noms des cinq servantes de Marie, ces noms qui sont « de douces symphonies », et quelles inflexions traduisent la tristesse de l'Élue (M[lle] Garden), c'est ce que je dirai bientôt. Contentons-nous aujourd'hui de citer la première phrase, de féliciter M. Colonne pour son intelligente exécution, et le public pour l'admiration émue dont il a témoigné.

Louis Laloy.

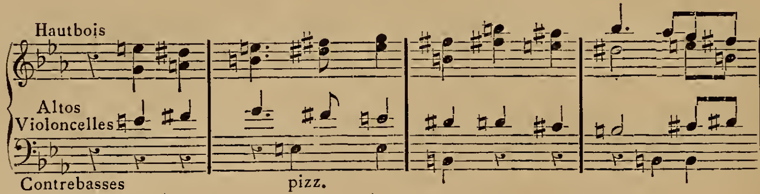
Concerts Lamoureux. — 30 *novembre*. — La deuxième *Symphonie* de Beethoven, déjà si différente de la première, ouvrait le programme. Exécution très intelligente et nette ; peut-être la douceur du premier adagio a-t-elle été un peu exagérée, ainsi que la rapidité du finale. M. Chevillard est un virtuose de l'orchestre : qu'il ne cède pas à la tentation d'étaler sa rare dextérité !

Les *Voix du Soir*, de M. A. Coquard, ne renferment rien que nous n'eussions attendu d'un musicien savant et d'un homme de goût ; mais un peu d'inattendu aussi n'eût pas été pour nous déplaire. M. G. Dubois, ténor frais émoulu du Conservatoire, est fait pour le salon plus que pour le concert ou le théâtre. Le poème symphonique de Balakirew intitulé *Thamar*, et inspiré par des vers de Lermontow, dépeint une sorte de Loreley asiatique, qui séduit, enchante et fait passer de l'amour à la mort. C'est un poème de volupté raffinée et triste. Clarinettes mélancoliques, hautbois aigus, bassons, cors, tambours voilés, rythmes changeants, mélodies enveloppantes, rien ne manque à la fête donnée à nos oreilles par cette princesse lointaine. Rien n'y manque, que le cœur ; ce qui est bien dans le caractère du personnage, mais ne laisse pas d'être un peu fâcheux pour la musique, où la froideur est toujours un défaut.

Le *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*, exécuté au même concert, est d'une orchestration tout aussi ingénieuse et savoureuse, mais avec beaucoup plus d'émotion et, par suite, d'unité. L'interprétation a été plus expressive et plus recueillie qu'au précédent concert. L'ouverture des *Maîtres chanteurs* a été bien menée dans l'ensemble ; il faudrait un peu plus de largeur, voire de lourdeur.

7 *décembre*. — Le programme, tout classique, mais varié, comprenait, outre Beethoven, la *Siegfried-Idyll* de Wagner, dont M. Chevillard n'exagère pas la sentimentalité, les scènes de *Roméo et Juliette*, de Berlioz, fort bien conduites, et l'ouverture d'*Euryanthe*, de Weber, dont les grâces un peu fanées plaisent encore. La *Symphonie héroïque* a été exécutée avec beaucoup de soin, et avec de fâcheux partis pris aussi. Pourquoi M. Chevillard met-il toujours en avant le quatuor à cordes, et contient-il toujours les bois ? Parce que son quatuor est excellent ? Mais les bois ne sont pas inférieurs. Pour se distinguer de ses prédécesseurs et

de ses émules ? C'est par le respect du texte musical qu'il pourrait bien plus facilement se mettre hors de pair. Voici, par exemple (on s'en souvient), l'exposition de cette troisième idée, qui intervient soudain dans le développement de l'allegro, et semble résumer en elle les deux idées précédentes : énergique comme la première, mais moins triomphante; aussi douce que la deuxième, mais plus virile :



L'intention du compositeur est écrite à la fois dans la mélodie elle-même et dans l'instrumentation ; on ne peut s'y méprendre, et ces deux hautbois doivent ressortir et s'élancer dans l'air pur, tandis que les violoncelles leur servent d'appui, et précisent le sens harmonique de la phrase. Or, M. Chevillard prend à tâche d'ensevelir les hautbois sous les violoncelles ; et ce despote de l'orchestre y réussit ! Seule cette basse parvient nettement jusqu'à nous ; c'est nous convier solennellement à admirer l'envers d'une tapisserie. On sait que les erreurs de ce genre sont fréquentes outre Rhin : on peut se rappeler, entre autres, une stupéfiante Ouverture du *Tannhauser* que M. Nikisch nous a fait connaître l'an passé. M. Chevillard a trop de goût pour vouloir introduire parmi nous ces modes impies. Il sait que le rôle du chef d'orchestre n'est pas de faire des coups d'État, d'annuler par décret une idée jusque-là admirée de tous, et de promouvoir brusquement à la dignité suprême un violoncelle modeste ou un cor balbutiant, mais simplement de comprendre une œuvre, et de la rendre intelligible à son auditoire. Cette mission est assez belle, et assez difficile, pour suffire à la gloire d'un musicien.

La *Marche funèbre* a été interprétée dans un sentiment triste, mais grave et fier, comme il convenait : le mort que l'on pleure est un héros et un bienfaiteur de l'humanité ; il ne faut pas l'oublier. Quant au finale, on a fort bien pu saisir le motif si puissant et si simple qui passe et repasse d'un bout à l'autre de ce morceau unique, sorte de chaconne d'orchestre, émue et dramatique. Mais le scherzo a été trop rapide et surtout trop uniformément rythmé. Les cors s'en tirent à leur honneur, je sais bien ; mais on a eu quand même un moment d'inquiétude, c'est-à-dire un mauvais moment. Et puis, à scander ainsi le temps fort de chaque mesure, on démembre la phrase et on l'alourdit ; elle semble rebondir sur le sol comme une balle, alors qu'elle doit monter des profondeurs de l'orchestre, s'épanouir et venir se reposer tout doucement, avec la légèreté d'un oiseau : le scherzo de Beethoven a des ailes ; c'est le menuet de Haydn qui danse, et, par suite, marque les temps.

14 décembre — La quatrième *Symphonie* de Beethoven a été bien mieux exécutée que la précédente. Le mouvement du premier allegro est bon : cependant la deuxième idée devrait être légèrement ralentie : le basson se hâte et s'agite, il ne faut pas que le basson s'agite ; on doit avoir une impression de calme et de douce gaieté. Le scherzo, par contre, est un peu trop lent : ce rythme heurté du début

indique une explosion de joie. L'andante est bon, et le finale excellent : c'est ici que la précision de M. Chevillard triomphe ; on ne perd pas une note, pas une gouttelette de cette cascade ensoleillée. Je n'ai pas grand chose à dire du *Prélude symphonique* de M. Caetani : cette musique d'amateur donne une idée très exacte des goûts de l'homme qui l'a écrite ; le Prélude de *Lohengrin*, en particulier, lui plaît certainement beaucoup. Un motif funèbre gronde aux cuivres, comme dans la Tétralogie, et une marche survient, funèbre aussi, mais en style d'opéra. Après quoi Lohengrin reparaît. C'est très bien d'aimer Wagner et Verdi. J'ai réentendu avec le plus grand plaisir la musique de scène autrefois écrite par M. Fauré pour le drame de Shakespeare *Shylock* : la chanson surtout est exquise, ainsi que l'Entr'acte, où reparaît d'ailleurs la chanson. Je préfère peut-être encore le *Clair de Lune* de Verlaine, dont la mélodie est bien délicate, et l'orchestre est d'une pâte légère et fine, avec des touches lumineuses. C'est fort bien peint. Le *Concerto* de Schumann, si bien pensé, si chantant et si ému, est devenu presque ennuyeux sous les doigts de fée de Mlle Marthe Girod, à qui d'autres fées ont refusé la grâce, la puissance et le sentiment. L'Ouverture du *Vaisseau Fantôme* est interprétée avec éclat et vivacité, comme il convient.

L. L.

Audition des envois de Rome. — *18 décembre.* — Séance consacrée aux œuvres de M. Jules Mouquet, grand prix de 1896. Beaucoup de Massenet, en particulier dans l'air du *Sacrifice d'Isaac.* Des outrances d'orchestre que le maître a connues également, mais qui n'ont pas chez lui cette vulgarité : dans l'*Andromède*, une phrase de cuivres, terminée par un trille, est à noter sous ce rapport. Quant aux *Trompettes du Jugement dernier*, elles nous apprennent seulement que M. Mouquet a lu le *Tuba mirum* et la *Symphonie fantastique* de Berlioz, ainsi que la *Danse macabre* de Saint-Saëns. Après tout, on en pouvait douter. Un *scherzo* de quatuor à cordes et un *Interlude* d'orchestre sont assez agréablement écrits, et c'est tout. Cet abondant envoi ne permet pas encore de grandes espérances. Espérons quand même !

L. L.

Société Philharmonique. — 9 *décembre.* — Le quatuor Hess, de Cologne (MM. Hess, Korner, Schwartz, Grutzmacher), est un quatuor excellent ; je louerai d'abord la pureté et la justesse du son (qualité plus rare qu'on ne croit), ensuite l'équilibre des sonorités, enfin et surtout l'unité de l'interprétation si nécessaire à ce musicien en quatre personnes que doit réaliser un bon quatuor à cordes. C'est grâce à cet accord intime de leurs pensées que les quatre artistes ont pu nous donner une exécution aussi vivante, chaleureuse et fougueuse du quatuor en *la mineur* de Schumann, musique rêveuse et passionnée, et du quatuor en *si* ♭ (op. 130) de Beethoven, musique vigoureuse et profonde ; la Cavatine, en particulier, a été traduite avec autant d'émotion que de sérieux et de grandeur. Quant à M. Hess, c'est un virtuose de tout premier ordre, et l'un des deux ou trois artistes à qui seuls on devrait permettre la *Chaconne* de Bach ; car il la joue avec facilité, et par suite, peut la jouer comme un musicien, et non comme un élève du Conservatoire qui débite son morceau de concours.

Mlle O. de Melgounow a une voix d'alto très étendue et d'une fraîcheur remarquable ; différentes mélodies ont permis d'apprécier son talent : l'*Absence*

de Berlioz, a vieilli décidément ; la *Thérèse*, de Brahms, est un joli madrigal ; le *Nocturne*, d'Arensky, et la *Chanson tzigane*, de Korechtenko, pourraient avoir plus d'originalité ; la *Vague*, de Rimsky-Korsakoft, est une très belle mélodie, dont l'inspiration libre et le caractère mélancolique et fort rappellent telle admirable chanson du peuple russe, par exemple ce chant des haleurs du Volga (*Ei oukhnem*) que je voudrais bien entendre encore.

L. L

16 décembre. — Au septième concert de la « Société philharmonique », le quatuor Hayot (M. Hayot, Touche, Denayer et Salmon), assisté de MM. Monteux et Fournier, a fait entendre le sextuor à cordes en *si* ♭ de Brahms. Cette œuvre, quoique intéressante et même charmante en quelques-unes de ses parties (première idée de l'allegretto final), ne se soutient pas et contient des pages qui font vaguement (!) penser aux « danses hongroises » : tel le Scherzo (allegro molto) qui veut être populaire et n'est que trivial. Bien supérieur cependant est ce sextuor au quatuor de Grieg qui clôturait la séance : l'audition en est pénible à cause des développements embrouillés qui recommencent sans cesse alors qu'ils sont déjà terminés. Quant aux idées (!) ce sont sûrement aussi des idées populaires, et non du meilleur goût! — L'admirable Quatuor (p. 95) de Beethoven complétait la partie symphonique du programme. Il n'y a plus rien à dire de ces œuvres immortelles pleines de vigueur et d'un charme pénétrant où l'on retrouve toutes les confidences, toutes les luttes du plus pur de tous les génies.

Le quatuor Hayot mérite de très grands éloges pour l'exécution de ces œuvres : chacun de ses instrumentistes est de tout premier ordre, mais on s'aperçoit malheureusement trop souvent qu'ils sont quatre ! Le thème du premier mouvement du quatuor de Beethoven a été exposé sans ensemble, et partant sans vigueur. Je crois que la seconde idée de l'allegretto, ce charmant petit thème fugué, ne doit pas être phrasée comme l'indiquent la plupart des éditions : la liaison doit partir non pas du 1er temps de la 2e et 3e mesures, mais de la moitié du 1er temps.

Le succès de la soirée fut pour M. Victor Maurel, qui a montré une habileté consommée en interprétant trois mélodies de Schumann et un air de Gluck ; — plus d'habileté que de voix.

GEORGES LOTH.

CONCERTS DE LA SCOLA CANTORUM. — 27 *novembre*. — CONCERT MOZART. — Il faut savoir beaucoup de gré à la *Scola* de nous avoir fait réentendre l'*Idomeneo* de Mozart (ou du moins des fragments importants). C'est une belle œuvre, encore que moins originale qu'on se plaît à le dire à présent, par une sorte de paradoxe inconscient (ou conscient). Il y a dix ans, Mozart était dénigré par tous. Attendons-nous d'ici peu à lui voir sacrifier Beethoven et Wagner. C'est le petit jeu de bascule ordinaire de la mode et de la critique. Au reste, je ne m'en plains pas, pour cette fois ; Mozart m'est infiniment cher ; et tout ce que je me permets de souhaiter, c'est que non seulement on le loue, mais qu'on le connaisse (l'un ne suppose pas nécessairement l'autre). J'admire, pour le dire en passant, la découverte que le public, et même des musiciens éminents, ont semblé faire de ce bon vieux opéra classique (exécuté pourtant, il y a quelques années déjà, à la salle d'Harcourt). Espérons qu'ils découvriront, quelque jour, une certaine *Clemenza di Tito*, écrite trois mois avant la mort de Mozart, et qui a de bien autres beautés, — sans parler

de quelques autres petits chefs-d'œuvre de ce genre. — Quant à l'assertion, partout reproduite, que d'*Idomeneo* date une ère nouvelle dans la musique dramatique, elle prouve simplement que l'on ne connaît guère l'opéra allemand et italien des XVIIe et XVIIIe siècles et je comprends dans ce dernier groupe de l'opéra italien la plus grande partie de l'œuvre de Gluck, car c'est une erreur de considérer l'opéra de Gluck comme un opéra français. L'éducation littéraire et musicale de Gluck fut italienne. Son *Orfeo ed Euridice*, son *Alceste*, son *Paride ed Elena*, furent écrits sur des poèmes italiens, pour le théâtre de Vienne. C'est seulement dans l'*Iphigénie en Aulide*, en 1772 (quand il avait 58 ans), qu'il s'accommoda au goût national français ; et il est facile de sentir la différence de style. Ajoutons que l'*Alceste*, joué à Paris, tomba, et qu'il eut toujours contre lui le « nationalisme » français (car il existait déjà ; — il a toujours existé). Rappelons enfin cette conversation de Gluck avec Reichardt, où il lui parla de Paris et des Parisiens, disant avec une âpre ironie qu'il les connaissait à fond, et qu'il avait utilisé et exploité leur inconstance et leur présomption pour leur faire admettre sa grande manière, qui lui était *personnelle*, « wie er sie nach ihrer Beschränktheit und Anmassung *in seiner eigenen grossen Manier* behandelt und benützt hatte » (1). Si j'insiste sur Gluck, c'est qu'on ne mettra jamais assez en lumière l'importance, pour l'histoire de Mozart, de l'auteur de *Don Giovanni* et de *la Clemenza di Tito* (c'est Gluck que je veux dire) (2). — De Mozart date Mozart ; pas autre chose ; et cela suffit. Aucune ère nouvelle ne s'annonce en lui. C'est tout le passé, au contraire, qui, comme il arrive périodiquement dans tous les arts, pousse sa floraison la plus éclatante, avant de mourir, dans un génie parfait.

L'exécution de l'*Idomeneo* a été bonne de la part des soli. Mlle Blanc a donné aux airs d'Electre un bel accent passionné. M. Frolich et M. Cazeneuve sont dignes d'éloges. Je voudrais en dire autant de l'orchestre et des chœurs. J'hésite à critiquer ; car je sais tout le mérite de l'entreprise, et la difficulté d'une telle exécution avec les éléments dont on dispose à la *Scola* ; mais peut-être ne se doute-t-on pas assez de cette difficulté à la *Scola* même. Il n'est pas de musique qui supporte moins la médiocrité de l'interprétation que celle de Mozart. Beethoven est plus facile : la passion emporte tout. Mais qu'est-ce que Mozart sans la beauté ? Une absurde tradition fait commencer l'éducation musicale de l'enfant par l'œuvre de Mozart, comme elle attelait naguère les élèves des cours de dessin à la copie des figures de Raphaël. C'est le sommet de l'art ; et qui serait capable d'exprimer cette perfection, serait déjà un maître. Wagner ne s'y trompait pas ; et je rappelais, il y a quelques mois, que quand un pianiste venait se faire entendre chez lui, il regardait placidement ses acrobaties, puis lui disait d'un air narquois : « Bien. Maintenant, passons à quelque chose de moins facile. Jouez-moi un peu de Mozart. » — Il est donc naturel que des élèves ne puissent arriver à rendre plus purement de tels chefs-d'œuvre. De plus musiciens qu'eux n'y réussissent point. A Munich, j'ai entendu certaines représentations, dites modèles, des *Nozze*, qui étaient simplement scandaleuses. Mais je conclus de là que de pareilles audi-

(1) A. Schmid : C.-W. Ritter von Glück.

(2) Gluck fit jouer une *Clemenza di Tito* en 1751, et un *Don Giovanni* en 1761. — Il va sans dire que je ne prétends pas qu'il y ait un rapport entre ces deux œuvres et celles du même nom chez Mozart. Mais Mozart, qui connaissait et aimait personnellement Gluck, l'a beaucoup étudié, souvent, et de très près. On s'en aperçoit dans ses œuvres dramatiques, et jusque dans la dernière : la *Zauberflöte*.

tions sont plus intéressantes au point de vue pédagogique qu'au point de vue artistique. Elles sont même dangereuses en ce sens, car elles risquent de tromper étrangement sur le génie de Mozart, d'altérer la divine beauté de sa figure, et par exemple, de donner de lui, comme l'autre jour, par moments, l'idée d'un musicien bruyant et dur. — Et enfin, il n'est pas impossible à un orchestre de s'accorder mieux et d'aller plus en mesure.

Mme Wanda Landowska a joué un concerto en *mi bémol* de Mozart. Je connais depuis l'an dernier, et j'apprécie beaucoup le jeu exact et fin de Mme Landowska ; mais je ne trouve pas qu'elle prête assez à Mozart la tendresse que respire sa musique, comme son doux nom.

R. R.

Manfred au théâtre de l'Œuvre. — Le héros de ce poème de Byron mérite de prendre place entre le *Faust* de Goethe et le *René* de Chateaubriand ; plus savant que le dernier, maître des secrets de la nature, capable d'évoquer les esprits, il a cependant une nature moins riche et moins généreuse que le second ; la philosophie ne l'intéresse guère, et aucune bonté ne vient apaiser son lyrisme égoïste ; il ne sort pas de lui-même, et il faut voir de quel mépris il écrase l'honnête chasseur de chamois qui l'empêche de précipiter des sommets de la Jungfrau son amère personne. Car c'est là, dans cette solitude alpestre, que le montagnard lord Byron a voulu élever, comme sur un farouche piédestal, cette incarnation du remords et de la lassitude. Quel remords ? on ne le voit pas très bien, ce qui est, à la scène, un défaut grave. Il se découvre peu à peu que Manfred a fait périr la comtesse Astarté, qui lui ressemblait et qui l'aimait ; et c'est sa propre âme qu'il a tuée ainsi. Mais si les événements sont obscurs, le sentiment s'exprime avec puissance : c'est la tristesse immense de l'homme qui se promène, inquiet, à travers la vie, sans savoir la saisir, et qui fait le mal en raison même de la violence de ses passions et de la vigueur de son esprit ; c'est ce curieux mélange d'orgueil et de mélancolie, d'ardeur et d'indifférence, de cruauté (pour les autres) et de pitié (de soi-même) qui fut le thème le plus neuf et le plus riche du romantisme, en Angleterre et en Allemagne comme en France.

Schumann avait été séduit par tout ce qu'il y a, dans le personnage de Manfred, de désespoir et de trouble, et aussi par la grandeur du décor et la grâce des figures féminines qui s'évoquent autour du héros. La musique de scène qu'il écrivit pour le drame lyrique de Byron est au nombre de ses œuvres les plus fortes et les plus neuves de style. Malheureusement, par une malédiction pareille à celle qui frappe le héros, le *Manfred* de Schumann, représenté pour la première fois le 13 juin 1852 par les soins de Liszt, a sans cesse erré du théâtre au concert et du concert au théâtre, sans jamais trouver sa véritable place. La faute en est au poème de Byron, qui, par son défaut d'action dramatique, son caractère exclusivement littéraire, ne peut s'écouter sur la scène sans ennui ; et d'autre part on ne peut guère jouer au concert un morceau tel que l'évocation d'Astarté, sans cesse coupé par le dialogue.

C'est au théâtre de l'Œuvre qu'il nous a été donné d'entendre, le 11 décembre, cette composition si belle, mais si rebelle à l'exécution ; M. Lugné-Poé, dans le rôle de Manfred, n'a pas atténué tout ce que ce hautain pessimisme a de déclamatoire et de déplaisant. Mais l'ouverture est admirable, et M. Chevillard l'a exécutée avec le sombre emportement qu'elle comporte. Les quatre esprits font

entendre de beaux chants simples. Quel dommage que Manfred déclame pendant le solo de cor anglais, si naïf, qu'il couvre de l'éclat de sa voix ! Il déclame encore à la délicate évocation de la fée des Alpes, il déclame aussi à l'apparition d'Astarté, accompagnée d'un motif de violons en sourdine, dont la mélancolie effacée semble venir d'outre-tombe ; il déclame jusqu'à la mort, tandis qu'un grave *De profundis* se chante à ses côtés. Quant aux chœurs des esprits d'Ahriman, le comique irrésistible de la figuration empêcha d'en goûter les tragiques accents. Je demande maintenant, — puisque telle est la destinée de l'œuvre, — qu'elle passe du théâtre au concert. L. L.

CONCERTS DE L'ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES SOCIALES, 16, rue de la Sorbonne. — *30 novembre.* — Concert de musique ancienne, pour l'inauguration de la section d'histoire de la musique, à l'Ecole des hautes études sociales. Au programme :

Au moys de may, de Clément Jannequin ;
Las, je n'yray plus, / *Mignonne, allons voir si la rose*, } de Guillaume Costeley.
Revecy venir du printans, de Claude le Jeune, sur des vers mesurés à l'antique.

Les chœurs, formés des élèves de l'école Niedermeyer, des élèves de la classe de chant de Mme Colonne, et de très distingués amateurs, sous la direction de M. Henry Expert, ont été fort applaudis. Mlle Palasara, dont l'admirable voix ne tardera pas à être connue de tout Paris musicien, a eu un très grand succès dans deux airs émouvants du XVIIe siècle italien : le *Lamento d'Arianna* de Claudio Monteverdi (1608), l'air de Timante du *Schiavo di sua moglie*, opéra inédit de Francesco Provenzale, le maître d'Alessandro Scarlatti (1671), et dans un charmant air inédit de Gluck, que nous publierons prochainement.

R. R.

Notes bibliographiques

BEETHOVEN.

La biographie et l'histoire des œuvres sont données dans les ouvrages suivants :

W. DE LENZ : *Beethoven et ses trois styles* (1854).
L. NOHL : *Beethovens Leben* (1864-1877, 3 vol).
A.-B. MARX : *Beethovens Leben und Schaffen* (1859, 2 vol).
A.-W. THAYER : *Ludwig van Beethovens Leben* (1866-1879, 3 vol. ; inachevé).
SIR GEORGE GROVE : *Beethoven and his nine symphonies.* — Londres, 1902
Les lettres ont été publiées, sans exactitude, par Nohl :
NOHL : *Briefe Beethovens* (1865), et *Neue Briefe Beethovens* (1867).
Cet ouvrage sera complété par :
KÖCHEL : *83 neu aufgefundene Originalbriefe Beethovens an dem Erzherzog Rudolph* (1865).
SCHONE : *Briefe von Beethoven an Gräfin Erdödye und Marg. Brauchle* (1867).

Dr Christian Gottlieb Kalischer : *Neue Beethovenbriefe* (1902, Berlin et Leipzig, Schuster et Löffler).

Ce dernier recueil est de beaucoup le meilleur.

Il faut citer enfin les études de détail de Nottebohm, *Beethoveniana* (1872) et *Neue Beethoveniana* (1878), et son index intitulé *Thematisches Verzeichniss der Werke Beethovens* (1868).

Publications nouvelles

I. — Ouvrages.

Manuel de la Messe et des Offices. — Tournai, Desclée, 1902.

Cet ouvrage n'est pas une simple réimpression du recueil publié à Solesmes avant l'exil. Il renferme des indications rythmiques fort utiles pour les exécutions, et une courte préface enseigne avec beaucoup d'élégance et de clarté la manière de lire et d'interpréter cette notation neumatique si précise sous son mystère apparent. On y reconnaîtra avec plaisir les idées du R. P. Mocquereau sur le rythme grégorien, qui ne sont pas seulement les idées d'un savant d'une érudition consommée, mais aussi celles d'un excellent musicien. Par lui, le chant grégorien renaît à la vie et à la grâce. Quelle vie, et quelle grâce, c'est ce que permettra d'apprécier la mélodie citée au début de ce numéro.

L. L.

Elie Poirée : *Essais de Technique et d'Esthétique musicales.* Première série. 1898-1902. E. Fromont. — In-8°, 562 p.

M. Elie Poirée prie modestement le lecteur qu'il soit indulgent pour son livre, en considération « de la grande bonne volonté et de la longue persévérance de l'effort ». Cette bonne volonté et cet effort commandent en effet le respect. Il y a là une somme d'observations et de réflexions personnelles véritablement imposante. Si l'auteur n'avait pas, de parti pris, négligé tout agrément littéraire, et dédaigné de mettre lui-même en valeur l'importance de ses recherches, je ne doute pas que ce livre n'ait eu déjà un grand retentissement. Pour ma part, je loue fort sa froideur scientifique ; car elle n'est pas fréquente dans les études sur la musique, où les effusions sentimentales abondent. La fin du livre est particulièrement remarquable par sa sécheresse voulue. Nulle conclusion. Des faits. C'est, comme le dit l'auteur, « un essai d'application de la méthode expérimentale à la musique », ... « le contraire d'un système dogmatique », ... un amas d'observations, « pour rechercher les causes et les moyens de l'expression musicale, et pour en établir la base scientifique ». Tous les éléments du discours musical y sont successivement analysés : rythmes, dessins mélodiques, intervalles, tonalités, accords, harmonie, orchestration, mouvements, mesures. C'est un livre qui n'intéresse pas seulement les musiciens, mais aussi, et au plus haut degré, les philosophes. Car, bien que l'auteur s'en défende, il se dégage de là une vraie psychologie de la musique, sévèrement appuyée sur une profusion d'exemples précis. Je dirais même que la lecture d'un tel livre ne serait pas sans profit pour les acteurs, par l'intérêt de certaines pages consacrées à la déclamation parlée et chantée. Entre autres curieuses analyses, je signalerai celles qui s'appliquent à l'étude du caractère

expressif des tonalités (voir particulièrement les pages sur la tonalité de la symphonie pastorale, p. 381 et suiv.), ou même à la recherche de la personnalité caractéristique de tel ou tel son, pris en soi (analyse du son : *mi*, p. 369). Ces minutieuses études tendent à attribuer à la langue musicale un caractère aussi précis que celui de la langue parlée. Je crois aussi, pour ma part, que l'expression musicale est transparente pour qui sait lire. Quand le musicien est un très grand artiste, tout à fait maître de sa pensée et de son expression, la musique traduit fidèlement ce qu'il veut exprimer. Mais quand il est plus instinctif que réfléchi, ce qui est le cas le plus fréquent, il arrive que la musique dévoile, à l'insu du musicien, avec une indiscrétion surprenante, non ce qu'il a voulu dire, mais ce qu'il sentait au fond, sans bien s'en rendre compte, *et parfois ce qu'il aurait peut-être voulu cacher*. Un exemple de M. Poirée, tiré du chœur des soldats de *Faust*, est assez piquant (voir page 360).

M. Poirée me permet-il de lui faire une objection générale ? L'attention prolongée avec laquelle il s'est consacré, pendant des années, à l'étude de la musique, au seul point de vue de l'expression psychologique, et même, presque uniquement, de l'expression dramatique, lui a fait un peu oublier, sinon qu'il existait une autre musique, du moins qu'elle aussi avait des droits à l'existence. Il est bien sévère pour Mozart, bien méprisant pour ces œuvres « où l'on ne peut trouver autre chose qu'un plaisir matériel, passager,... un jeu de notes, une danse de sons,... des improvisations écrites, où le compositeur a été guidé non par le sentiment ni par la volonté, mais par l'oreille... » Ce qu'il appelle si dédaigneusement » l'oreille », et ce que j'appelle l'instinct, ce « plaisir matériel », ce « jeu », ou « cette danse », ne me semblent point, quant à moi, si inférieurs au plaisir intellectuel, à l'expression et à la pensée. Et même, qui oserait jurer qu'ils ne les surpassent pas souvent ? N'est-ce pas la pure essence de la musique, comme de tout art : le divin jeu, la joie sereine de la pure beauté de l'équilibre et de l'harmonie ? — Mais je me promets quelque jour de revenir ici sur ce sujet, et de dire, une bonne fois, tout ce que j'ai sur le cœur à propos de la musique expressive, qui est une belle chose, certes, à condition qu'on n'en abuse point : ce qui n'est pas le cas maintenant. Trop de pensée ! Trop de pensée ! Au nom du ciel, donnez-nous un peu de musique qui ne pense pas ! Est-ce que la Vénus de Milo a besoin de penser ?

Mais ceci n'a rien à voir avec le livre de M. Poirée, qui, voulant étudier la musique expressive, l'étudie uniquement, et avec une remarquable pénétration. Je m'excuse de lui consacrer seulement ces quelques lignes, qui n'ont pas la prétention d'effleurer le sujet (il faudrait suivre l'auteur dans chacune de ses analyses), mais qui veulent attirer l'attention sur un des plus importants ouvrages de psychologie musicale, et des plus scientifiques (*rara avis !*), qui ait encore paru en France. ROMAIN ROLLAND.

HENRY EXPERT. — *Le Pseautier huguenot du XVIe siècle*, publié sur un plan nouveau. — Fischbacher, 1902, gr. in-4°, 747 pages. (Collection des *Classiques du protestantisme français aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles*, publiée sous le patronage de la *Société de l'histoire du protestantisme français*.)

Il me faut à la fois m'émerveiller et me désoler de la beauté de ce magnifique ouvrage. Elle est cause en effet qu'un si petit nombre de gens pourront le connaître. Il n'a été tiré qu'à 125 exemplaires, sur papier de Hollande, filigranes

spéciaux, numérotés à la presse. — Cela est malheureux ; car un tel livre est un trésor, non seulement pour la foi, mais pour l'art, pour la musique, pour la poésie, pour l'âme française, qui a produit là une de ses œuvres les plus puissantes et les plus sincères. Les auteurs des poésies sont Clément Marot et Théodore de Bèze. Ils ont traduit le texte hébraïque en un parler naïf et primesautier, d'un relief saisissant, d'une poésie savoureuse. On y a joint une version latine-française, extraite des *Commentaires* de Calvin, où l'on retrouve l'intelligence aiguë, l'énergie, et, si l'on peut dire, la froideur passionnée de ce grand homme, d'un type si profondément français. Quant au chant, on y respire un héroïsme simple et sain, d'une force invincible. Comme le dit M. Expert, « ces chants conquirent à la Réforme des milliers de héros et de confesseurs, qui l'illustrent à jamais ; ils furent comme la base profonde de la conscience huguenote ». C'est bien à eux que peut s'appliquer la parole de Calvin, disant que « le chant a grande force et vigueur d'esmouvoir et *enflamber* le cœur des hommes ».

Toute une époque héroïque surgit de ces pages ressuscitées par M. Expert, qui, pour ce labeur énorme, a interrompu un instant un labeur plus énorme encore : la publication des *Maîtres musiciens de la Renaissance française* (Jannequin, Costeley, Claude le Jeune, Roland de Lassus, Mauduit, etc.), dont *quinze* volumes ont déjà paru. — M. Louis Laloy a signalé, dès le premier numéro de cette Revue, ces travaux de publication musicale, les plus considérables qui aient lieu en France actuellement, travaux qui sembleraient demander l'effort de toute une abbaye de Bénédictins, et que M. Expert accomplit seul, sans aide, sans bruit, au prix de quelles peines et de quels sacrifices, on ne le saura jamais. Plusieurs fois déjà, j'ai essayé d'attirer l'attention publique sur cette œuvre, dont on ne semble pas soupçonner l'importance. J'y reviendrai plus d'une fois. Je ne me lasserai pas d'y revenir, jusqu'à ce que l'Etat et l'Académie reconnaissent son utilité et sa grandeur. Car il ressuscite la gloire oubliée de tout un siècle de musique, le plus puissant de notre histoire.

R. R.

E.-F. Richter. — *Traité de Fugue*, traduit par G. Sandré. In-8°, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1902.

Cet ouvrage traite successivement des Imitations, des diverses sortes de Canons, enfin de la Fugue, de ses parties et de ses diverses formes, le tout en 193 pages. Il faut beaucoup louer cette brièveté : M. Richter a compris qu'un traité de Fugue ne pouvait être qu'un manuel et ne devait pas chercher à remplacer le maître, dont les conseils, l'exemple, les corrections assidues et l'influence personnelle sont seuls capables de former le goût et le style de l'élève. Aussi ne s'est-il pas astreint à prévoir tous les cas et à expliquer toutes les exceptions : cette erreur a été relevée ici même (1) à propos des volumineux ouvrages de MM. Dubois et Gedalge, nous n'avons donc pas à y revenir Le livre de Richter, très clair et sobre, et fondé sur les exemples de Bach autant qu'il est possible, n'a rien de l'aspect rébarbatif et scolastique des traités français ; les règles sont énoncées d'une manière très large, et il n'est pas indiqué de procédé mécanique pour façonner un sujet ou une réponse : car la fugue, qui est le couronnement du contrepoint, est déjà une composition musicale. C'est donc au bon

(1) *Fugue d'école et Fugue libre* (janvier 1902).

goût de trancher en dernier ressort. Les élèves de nos classes de fugue pourront tirer grand profit de la lecture de cet ouvrage, dont la traduction est exacte et correcte. Ils y verront que la fugue, en Allemagne, est, même à l'école, un travail assez personnel, et que les sujets sont principalement empruntés au choral protestant : ce qui justifie les réflexions que nous faisions naguère sur le rôle de ce choral dans la formation du goût musical allemand (1).

L. L.

Marie Unschuld von Melasfeld. — *La Main du Pianiste* (en français). In-8°, Leipzig, Breitkopf et Härtel.

Cet ouvrage, adopté par le ministère de l'Instruction publique d'Autriche-Hongrie, contient des renseignements très précis, accompagnés de figures, et d'excellents conseils sur la manière d'étudier. « Tout morceau, tout exercice ou « étude, toute gamme exigent le contrôle d'une oreille attentive... Un travail « sans relâche émousse le sens critique. On se tourmente (on tourmente aussi « ses voisins) et le résultat d'un tel acharnement est nul. Avant tout il faut étu- « dier *lentement*, car ce n'est que dans un mouvement très modéré qu'on peut « bien apprécier et juger la qualité de chaque son. Enfin, après avoir joué une « fois une phrase ou même un simple trait, il faut s'habituer à *l'entendre mentalement*, sans jouer, par une *audition rétrospective*. En observant le jeu des vir- « tuoses, on voit que chacun d'eux a trouvé des procédés pour jouer, avec un *brio* « extraordinaire, tel ou tel passage de mécanisme pur de manière à surprendre « et charmer le public. Malheureusement les virtuoses font quelquefois un trop « grand emploi de ces procédés, ce qui enlève l'impression d'une exécution vrai- « ment artistique. » Lecture à recommander non seulement aux élèves, mais aussi à plusieurs artistes !

II. — Musique.

Camille Saint-Saens et Julien Tiersot. — *Echo et Narcisse*, drame lyrique en trois actes avec un prologue de Gluck, poème du baron de Tschudi (texte allemand de Theobald Rehlaum ; texte italien de Pietro Floridia). — Paris : Durand. — Leipzig : Breitkopf. — Milan : Ricordi. — Londres : Novello.

Superbe partition d'orchestre de 320 pages, précédée d'une très intéressante préface (de 53 pages), par Camille Saint-Saëns et Julien Tiersot.

Echo et Narcisse est la dernière œuvre dramatique de Gluck (24 sept. 1779, Paris) ; et, malgré son insuccès, c'est une des plus charmantes. La musique en rappelle à la fois *Armide* et *Orphée*. — Nous y reviendrons prochainement, avec plus de détails.

Paul Landormy. — *Trois mélodies*. Baudoux.

Œuvres d'un charmant sentiment poétique, discret et subtil, sur des vers de Leconte de Lisle, Verlaine et Rivoire.

---

(1) *Exercices d'analyse* (octobre-novembre 1902).

Périodiques

La Vie musicale. 10 décembre 1902. — H. Quittard : *Les grands Concerts.* — A. Costet : *Histoire de la Confrérie de Saint-Julien.*

Le Journal musical. 1er décembre 1902. — E. de Solenière : *La Musique allemande.* — Réné Vézard : *Fiat Lux.* — Bourgoing-Dumonteil : *Schubert.* — G. Maurice : *Du rôle et de l'emploi des cymbales.*

La Tribune de Saint-Gervais. Octobre 1902. — *Congrès de Bruges : Discours et communications.* — P. Aubry : *Le système musical de l'Eglise arménienne.* — M.-D. Calvocoressi : *La saison musicale 1901-1902.*

Revue Eolienne. Octobre 1902. — H. Amic : *La musique de scène.* — A. Amiol : *Parysatis.*

Les Annales de la Musique. Septembre-novembre 1902. — *Lettres de MM.* Hervet, Groussot, van de Velde et Houdard.

Annales de Philosophie chrétienne. Novembre 1902. — J. Charbonnel : *De la grâce musicale.*

Neue Zeitschrift fur Musik. 26 novembre 1902.—G. Capellen : *L'Acoustique musicale, fondement de la science de l'harmonie et de la mélodie.* — P. Hiller : *Andréas Hofer, opéra populaire en 4 actes de E. Moor.*

3 décembre. — G. Capellen : *L'acoustique musicale, fondement de la science de l'harmonie et du rythme.*

10 décembre. — B. Geiger : *Souvenirs de G. Verdi.* — W. Gareiss : *Un vrai maître : S. Garso.* — J. Rudolf : *Sancho, comédie musicale de J. Dalcroze.* — V. Joss : *Deux nouvelles institutions musicales à Prague.*

Der Klavier-Lehrer. 1er décembre. — O. Klauwell : *Le piano comme instrument de culture générale.* — A. Morsch : *Noël.* — K. Storck : *Critique rétrospective du Concert et de l'Opéra.*

10 décembre. — *Suite des trois articles précités.*

Schweizerische Musikzeitung. 6 décembre. — *Une bibliothèque musicale suisse.*

Œsterreichisch-Ungarische Musikerzeitung. 12 décembre. — *Collegium musicum.*

Fliegende Blætter fur Katholische Kirchenmusik. 15 novembre. — G. Jacob : *La question liturgique.*

Santa Cecilia (Turin). Décembre 1902. — *L'Avent.* — *Varia.* — Textes musicaux : *Resonet in laudibus, prose du* XIVe *siècle.* — *Noël, chant du* XIIe *siècle.*

A arte musical (Lisbonne). 30 novembre 1902. — Lambertini : *V. Mahillon.* — B.-V. Moreira de Sa : *Compositeurs des Etats-Unis.*

Ouvrages reçus dont il sera rendu compte prochainement.

La Musique de chambre (Années 1900-1901). — *Reproduction des programmes.* — Pleyel, Wolff, Lyon et Cie, 1902.

Adolf Stern : *Lettres de Fr. Liszt à C. Gille.* Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1903.

La Mara : *Lettres de H. Berlioz à la princesse Sayn-Wittgenstein.* Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1903.

Berthold Litzmann : *Clara Schumann, Vie d'une artiste.* Tome I. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1903.

F.-A. Gevaert et Vollgraff : *Les Problèmes musicaux d'Aristote.* Gand, Ad. Hoste, 1903.

Henry S. Macran : *The Harmonic of Aristoxenus.* Oxford, Clarendon Press, 1902.

Borodine : *Petite suite*, arrangée pour piano à 4 mains d'après la partition d'orchestre, par G. Sandré. Paris, Leduc.

E. Weiller : *Recueillement*, pour piano et violon. Paris, Weiller.

Le Propriétaire-Gérant : H. Welter.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

